

LES
MASQUES ANGLAIS

ÉTUDE SUR LES BALLETS
ET LA VIE DE COUR EN ANGLETERRE
(1512-1640)

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR
PAUL REYHER
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

... copie fair what time hath blurr'd
Redeem truth from his jawes.

(HERBERT, *The Temple*, The Church Porch.)

As for Triumphs, Masques, Feasts, Weddings, Funerals, Capitall
Executions, and such Shewes, Men need not to be put in mind of them :
Yet are they not to be neglected.

(BACON, *Essayes*, Of Travaile.)

— 101 —

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
—
LONDRES, 18, KING WILLIAM STREET, STRAND.

1909

LES

MASQUES ANGLAIS

LES

MASQUES ANGLAIS

BORDEAUX. — IMPR. G. GOUNOUILHOU, 9-11, RUE GUIRAUDE.

LES MASQUES ANGLAIS

ÉTUDE SUR LES BALLETS
ET LA VIE DE COUR EN ANGLETERRE
(1512-1640)

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

PAUL REYHER

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ



... copie fair what time hath blurr'd
Redeem truth from his jawes!

(HERBERT, *The Temple*, The Church Porch.)

As for Triumphs, Masques, Feasts, Weddings, Funerals, Capitall
Executions, and such Shewes, Men need not to be put in mind of them :
Yet are they not to be neglected.

(BACON, *Essayes*, Of Travaile.)



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
LONDRES, 18, KING WILLIAM STREET, STRAND.

1909

To
FREDERIC REYHER, Esq.

*This book is affectionately
and gratefully inscribed.*

INTRODUCTION

'Tis difficult to write justly on anything.

(DRYDEN, *Spanish Friar*, Ded.)

Au moment où ce travail fut commencé, il n'y avait guère, en dehors de quelques pages du professeur Ward, dans son *History of English Dramatic Literature*, et d'un chapitre — admirable d'ailleurs — de J.-A. Symonds, dans ses études sur les prédécesseurs de Shakespeare, que deux travaux de valeur spécialement consacrés aux « Masques » ou Ballets anglais : *Die Englischen Maskenspiele* de Soergel et le recueil de Mr. Evans, *English Masques*, précédé d'une introduction qui est un petit modèle d'exposé, à la fois suffisant, succinct et clair. Depuis, une laborieuse étude de M. Brotanek, *Die Englischen Maskenspiele*, les savants volumes de Mr. Chambers sur *The Mediaeval Stage*, l'imposant *Ben Jonson* de M. Castelain, sont venus s'ajouter à ces modestes essais.

Ces divers auteurs ont traité bon nombre de questions que j'avais étudiées de mon côté; mais mon travail n'a pas été fait en pure perte, puisqu'il m'a permis de contrôler et parfois de compléter sur certains points les recherches de mes prédécesseurs. Il va de soi que j'ai évité, autant que possible, de refaire dans ces pages le chemin déjà parcouru par mes devanciers; il eût été inutile et impertinent, par exemple, de recommencer l'étude de M. Brotanek, qui restera, jusqu'à nouvel ordre, l'ouvrage de fond sur le « Masque », ou d'analyser et de traduire après M. Castelain les ballets de Ben Jonson. Mais ces travaux de mes prédécesseurs m'ont permis d'élargir l'horizon, si je puis dire, et de donner un plus grand développement à l'un des côtés de ce travail auquel j'attachais le plus d'importance, les rapports du ballet avec la vie et la société du temps. Car enfin peut-on traiter du ballet sans parler de la vie de cour? Le ballet n'est-il point par essence un plaisir sociable et social? Et ce divertissement de société n'intéresse pas seulement

ceux qu'il sert à distraire et ceux qui y travaillent, il met en scène des types contemporains, renferme des allusions aux événements du jour, tout comme nos « revues » des théâtres des boulevards.

Au surplus, les plaisirs d'une époque ou d'une société ne sont-ils pas l'expression la plus spontanée et la plus sûre de ses goûts et de sa valeur morale? Dans de pareilles conditions, l'étude du milieu, ou de ce que les Anglais expriment peut-être mieux par leur mot « surroundings », m'a paru essentielle, et je lui ai fait une part très large.

Dans le même esprit, j'ai cherché, en étudiant les divers éléments de ce petit genre, à les relier, chacun à tour de rôle, à l'histoire de l'art, dont ils ne sont souvent qu'une manifestation éphémère et des moindres! En d'autres termes, j'ai tâché de ne jamais perdre de vue les causes et les conséquences, car une étude sur le « Masque » en soi, isolé du milieu social, de la littérature, du drame, de l'art de l'époque, me fait l'effet d'un contre-sens et presque d'un non-sens.

Pour être plus précis et indiquer en même temps le plan et la marche de ce travail, je dirai comment j'ai étudié tout d'abord les origines du « Masque », son apparition, sa lutte avec les autres divertissements de cour, ses rivaux, qu'il réussit peu à peu à éclipser et dépouiller, s'enrichissant par ailleurs d'emprunts à tous les arts, à la poésie, au drame surtout, jusqu'au moment où il finit par être, sous les Stuarts, un petit genre complet, enfant gâté des Arts, des Muses, des souverains, de la cour et de toute la société de l'époque.

Mon intention n'est point de suivre ce développement pas à pas, d'énumérer et de décrire toutes ces fêtes, d'analyser un à un les livrets de ces ballets, de les commenter, faisant admirer dans tel « Masque » la grande part faite à la musique, dans le suivant l'insuffisance de la mise en scène, dans un troisième l'étrangeté des costumes ou la grâce de certaine tirade : une pareille étude serait trop longue, trop éparse, si je puis dire, sujette à de nombreuses répétitions, fatigante et confuse pour le lecteur. Mon but n'est point d'écrire une chronique du ballet dans le genre de la *Chronicle of the English Stage* de Mr. Fleay ou des *Annals* de J. P. Collier; d'ailleurs, ce travail n'a-t-il pas été fait dans une certaine mesure par mes prédécesseurs? Encore une fois, ce sont les rapports du « Masque » avec l'art et la société de l'époque qui importent ici, ce que son temps lui a prêté, et ce qu'il lui a restitué; les obligations qu'il a contractées et les services qu'il a rendus; et c'est pourquoi, après avoir montré ce petit genre à ses débuts et à son apogée, après avoir constaté son extraordinaire développement, j'ai cherché à expliquer comment il s'était opéré. Pour cela, j'ai d'abord rappelé brièvement les conditions diverses et les noms des artisans, artistes, courtisans et souverains qui avaient travaillé ou contribué à sa gloire. J'ai décomposé ensuite le « Masque » en ses éléments, examinant

l'évolution de chacun d'eux, ses origines les plus lointaines, sa formation, ses progrès, cherchant à apprécier le mieux possible sa valeur intrinsèque et historique, à commencer par l'élément littéraire qui nous intéresse surtout aujourd'hui et qui, dans le ballet, servait à maintenir l'assemblage de toutes les parties de l'édifice, à expliquer leur raison d'être, à en assurer l'unité. On suit ainsi la formation lente et graduelle du livret, on le voit d'abord en germe dans de vieilles mascarades qui se perdent dans la nuit des temps, puis s'ébaucher peu à peu dans d'autres divertissements de date moins ancienne, enfin atteindre son complet développement à la suite d'emprunts nombreux au théâtre de cour, au drame et à la poésie; l'on appréciera, en particulier, l'importance considérable de l'œuvre de Ben Jonson qui a donné au livret sa forme définitive, sa cohésion, sa variété, sa beauté, assuré l'unité et l'équilibre du « Masque », que l'ambition de ses collaborateurs et la faiblesse de ses successeurs ne tardent point à détruire. L'on verra ensuite comment ces livrets reflètent la société du temps, l'on y rencontrera, en effet, certains types populaires et comiques, esquisses légères d'originaux que l'on aurait peine à se représenter si elles n'étaient complétées par des caractères et des portraits tirés des comédies et des œuvres diverses des moralistes du temps. L'on retrouvera aussi dans ces petits drames le souvenir des circonstances dans lesquelles ils furent composés, ainsi que des allusions, de plus en plus fréquentes et précises, aux événements contemporains. En revanche, l'on constatera que le ballet a fourni au drame de nombreux intermèdes, souvent des imitations plus ou moins habiles du dernier « Masque » dansé à la cour, attractions qui ont contribué au succès de la pièce, assuré sa survivance, et peuvent nous servir à préciser sa date incertaine ou inconnue. L'on reconnaîtra enfin que la poésie anglaise doit aux ballets quelques-unes des perles les plus finement nuancées de son riche trésor.

J'ai procédé de la même manière pour la mise en scène, le costume, la musique et la danse, montrant comment ces arts si divers s'étaient développés ensemble dans les ballets, collaborateurs fidèles de la poésie, puis ses rivaux, le jour où, se trouvant trop à l'étroit dans le « Masque », nuisant au livret et se nuisant l'un à l'autre, ils avaient précipité la ruine du genre, à peu près comme les rejetons de certaines plantes finissent par briser le vase où, désormais trop forts, ils ne peuvent plus vivre ensemble.

Enfin, dans un dernier chapitre, l'on assistera à la dissolution du « Masque », à l'avènement des divertissements ou des genres nouveaux qu'il avait en quelque sorte préparés et qui lui succèdent.

Un pareil travail est nécessairement des plus élémentaires et superficiels; nul n'en est plus convaincu que l'auteur de ces pages et nul, mieux que lui, ne sait combien il a été parfois difficile et

pénible de refouler les souvenirs de nombreuses lectures, de trier les faits, de retrancher et de réduire implacablement.

Car les documents abondent; ceux que j'ai dû passer sous silence feraient la matière de plusieurs volumes, et les archives, les bibliothèques, les collections particulières en renferment encore des masses que j'ignore, ou dont des circonstances, contraires à mes intentions, ne m'ont point permis de prendre connaissance. C'est dire que le sujet, bien loin d'être épuisé, est tout au plus indiqué.

LES MASQUES ANGLAIS

For revels, dances, masks and merry hours
Forerun fair Love, strewing her way with flowers.
(*Love's Labour's Lost*, IV, III.)

Masques and revels, the compliments of love.
(DAVENANT. *The Cruel Brother*, I, I.)

CHAPITRE PREMIER

LE "MASK" ET LES FÊTES DE COUR

I

- I. Les fêtes de cour en Angleterre antérieures au *Mask*, *Momeries* et *Disguisings*.
- II. En quoi le *Mask* s'en distingue.
- III. Comment il les remplace. Son développement. Les *Entertainments*.

Dès une époque fort reculée, Noël paraît avoir été en Angleterre un temps de réjouissances générales. A ce moment de l'année, comme d'ailleurs en France et dans d'autres pays, l'on s'amusait à se travestir et à se masquer. Cet usage se perd dans la nuit des temps et remontait sans doute aux fêtes romaines des Saturnales ou des Calendes, comme semble l'établir une longue suite de documents, homélies des pères de l'Église, mandements des évêques, ordonnances royales, arrêtés municipaux qui se succèdent à travers les siècles, depuis les premiers temps de l'Église jusqu'aux règnes d'Henri VIII ou de François I^{er}. Les uns ont pour objet d'effacer ces vestiges du paganisme qui subsistent comme une profanation des jours saints; les autres s'efforcent de supprimer ou tout au moins de restreindre des abus sans doute trop fréquents; mais la vieille coutume résiste à toutes ces attaques¹.

La cour, il est vrai, ne prêche point d'exemple et, en dépit des

1. Chambers, *The Mediaeval Stage*, I, 228-419.

restrictions qu'elle cherche à imposer aux bourgeois et à la populace des villes, elle est la première à se divertir aux mascarades. L'on ne sait à quel moment elles furent admises dans les palais des rois : les premiers renseignements que l'on possède à cet égard, en ce qui concerne l'Angleterre, sont du milieu du ^{xiv}^e siècle et consistent en plusieurs comptes de la garde-robe d'Édouard III¹. Le premier d'entre eux remonte à l'année 1347, aux jours qui suivirent le fameux siège de Calais « où la noble reine d'Angleterre » obtint du vainqueur de Crécy la grâce des six bourgeois. Le souverain, ses chevaliers et ses hommes d'armes venaient de regagner leur île, chargés d'un si riche butin qu'il n'y avait femme qui ne portât une fourrure ou un vêtement enlevé aux Français. Une ère de prospérité et de joie semblait s'ouvrir pour l'Angleterre; aussi les fêtes de Noël ne pouvaient-elles manquer de revêtir un éclat extraordinaire; d'autant mieux que l'hiver précédent, au lieu de se trouver en sa bonne ville de Guilford, Édouard III était campé sous les murs de Calais; il n'en avait pas moins, il est vrai, tenu à Noël « grand cour et noble »². Le compte mentionne des déguisements pour quatre-vingts personnes, et parmi les divers articles l'on relève des masques (*viseres*) de femmes, des faux visages d'hommes affublés de barbes, des barboires, ou bien encore des figures d'anges faites ou recouvertes d'argent³; il y est aussi question de têtes de dragons, de têtes et d'ailes de paons avec tuniques peintes d'yeux de paon, de têtes et d'ailes de cygnes, enfin de certains objets quelque peu énigmatiques : « *crestes cum tibiis reuersatis et calciatis, crestes cum montibus et cuniculis.* » Il est bien fâcheux qu'on ne possède aucune relation capable de nous renseigner sur le spectacle et de nous apprendre au juste comment les choses se passaient.

Les comptes des années 1348 et 1349 sont plus sommaires : ils mentionnent, entre autres, des têtes d'hommes sauvages « *capita de wodewose* », qui font tout de suite songer à la fameuse « danse en semblance de hommes sauvages », connue depuis sous le nom de Ballet des Ardents. L'on se rappelle comment, en 1392, le roi Charles VI et cinq gentilshommes se déguisèrent en hommes sauvages en manière d'« ébattement » : ils étaient vêtus de « cottes couvertes de délié lin en forme et couleur de cheveux »; l'on avait enjoint à ceux qui portaient les torches de se tenir à distance le long des murs; mais les gens du duc d'Orléans, arrivé après que l'ordre

1. *Archaeologia*, XXXI, 37 et 43.— Brotanek, *Die Englischen Maskenspiele*, p. 2 et suiv.

2. Froissart, *Chroniques*, L. I, P. I, ch. cccxi.

3. A l'entrée triomphale d'Henri V à Londres après Azincourt (1415), les anges des tableaux vivants ont des visages d'or : « *Vultubus rutilantibus auro.* » *Henrici Quinti Angliae Regis Gesta*, ed. B. Williams, p. 61. — Shakespeare, *Henry VIII*, IV, II, vision de Catherine d'Aragon, les saints ont des « golden vizards on their faces. »

eut été donné, et peut-être les autres, ne pensèrent, à l'entrée des danseurs, qu'à s'en approcher le plus possible pour mieux les voir et si possible les reconnaître. La fête se changea bientôt en catastrophe, car les vêtements de « lin délié » prirent feu et plusieurs des jeunes gens furent brûlés vifs. La *Chronique du religieux de Saint Denys* complète sur certains points le récit de Froissart et dépeint avec indignation le roi et ses compagnons gambadant de côté et d'autre avec des hurlements de bêtes fauves, exécutant des « danses sarrasines », comme en proie à une frénésie diabolique¹.

La plus ancienne description d'une fête à la cour d'Angleterre remonte au début du règne de Richard II, en 1377 : elle fut donnée « le Lundi avant la Purification de Notre Dame » (2 février), soit pendant la période qui s'écoula entre la mort d'Édouard III (2 janvier) et le couronnement de son petit-fils (8 juillet), ce qui explique comment Richard, dans l'extrait de la chronique qui va suivre, est appelé non point le roi, mais le prince. « En même temps les communes de Londres firent en l'honneur du jeune prince des réjouissances solennelles : ainsi, le lundi avant la Purification de Notre-Dame, cent trente hommes, déguisés et montés sur de bons chevaux, allèrent porter un momon audit prince. Partie de Newgate, la cavalcade passa par Cheapside, où une grande foule la vit défilér avec grand bruit de ménestrels, trompettes, cornets et flûtes, et profusion de torches de cire allumées. En tête chevauchaient quarante-huit cavaliers qui représentaient des écuyers; ils étaient rangés deux par deux et vêtus de tuniques et de manteaux rouges en laine ou en soie légère; des masques élégants cachaient leurs visages. Venaient ensuite quarante-huit personnages, « en semblance » de chevaliers, et bien vêtus tout comme les précédents. Puis c'était un personnage somptueusement habillé et fort bien monté, comme s'il eût été un empereur. A quelques mètres derrière lui s'avancait un homme noblement vêtu en pape et, derrière lui, venaient vingt-quatre personnes, en cardinaux, suivis à leur tour de huit ou dix autres affublés de masques et de vêtements noirs comme des diables; ils avaient l'air peu aimables et représentaient des légats. Tous traversèrent Londres, passèrent le pont et se dirigèrent vers Kennington, où séjournait le jeune prince avec sa mère, le duc de Lancastre, les comtes de Cambridge, Hertfort, Warwick, Suffolk et bien d'autres

1. Froissart, IV, xxxii. — Juvénal des Ursins (éd. Buchon), p. 378 et suiv. — Monstrelet, *Chronique* (éd. Soc. Hist. de France), I, 233 et suiv. — Bellaguet, *Collection des Documents inédits*, liv. XIII, ch. xvi : « Sic incogniti aulam regiam sunt ingressi cum tam deformi habitu, et gestus deformiores huc illucque discurrendo ceperunt exercere, et tandem more lupino horrissonis inceperunt, et, ut firmiter creditur, instinctu dyabolico agitati. » Il s'agit ici d'un Charivari; v. le passage qui précède la description de la mascarade : « Sponse occasione contigit que matrimonium jam cum tribus contraxerat, » etc. Sur les Charivaris, cf. Chambers, I, 152, 153, et une curieuse miniature du *Roman de Fauvel* reproduite dans P. Lacroix, *Les Arts au Moyen-Age*, p. 455.

lords qui étaient auprès de lui pour assister aux fêtes. Arrivés au château, les cavaliers mirent pied à terre et pénétrèrent dans la grande salle; bientôt après le prince, sa mère et les autres lords sortirent d'une salle et firent leur entrée dans le « hall ». Lesdits « mommeurs » les saluèrent et montrèrent au prince des dés à jouer, lesquels dès étaient faits de si habile façon que le prince devait gagner à chaque coup. Lesdits joueurs et « mommeurs » placèrent l'un après l'autre devant le prince trois bijoux en or, d'abord une boule, puis une coupe, enfin une bague, et le prince les gagna en trois coups de dés, comme l'on en était convenu d'avance; après quoi les « mommeurs » placèrent devant la mère du jeune prince, le duc de Lancastre et les autres comtes des bagues en or : la reine et les lords gagnèrent chacun la sienne. Le prince fit alors apporter du vin et tous burent avec grande allégresse; les ménestrels reçurent l'ordre de jouer et les trompettes et tous les instruments commencèrent à résonner. Le prince et les lords dansèrent d'un côté et les « mommeurs » de l'autre, et cela pendant bien longtemps, puis ceux-ci burent, prirent congé et retournèrent ainsi vers Londres ¹. »

Les documents suivants appartiennent au règne d'Henri VI : ce ne sont ni des comptes, ni des relations, mais une série de tirades en vers composées pour des mascarades et peut-être d'autres spectacles. Ces poèmes sont tout curieux parce qu'ils sont les premiers du genre; ils sont en outre précieux parce qu'ils ont été composés par le plus grand poète de l'époque, le moine de Bury et le disciple de Chaucer, John Lydgate. Lydgate semble, en effet, avoir été chargé, de 1427 à 1430, de divertir le roi et sa cour : les poèmes, longtemps considérés comme égarés ou perdus, furent retrouvés par Miss Hammond, qui imprima l'un d'eux ; M. Brotanek a publié les cinq autres à la fin de son étude, *Die Englischen Maskenspiele* ². Ce sont des pièces de vers destinées soit à présenter des personnages déguisés, un à un, ou en troupe, soit encore à esquisser à l'avance les grandes lignes d'un spectacle sans doute mimé; sauf dans un cas, elles sont toutes récitées par des personnes en dehors des « mommeurs ». L'on en trouvera l'analyse dans l'un des chapitres suivants. Parmi ces poèmes, les uns sont composés pour un « Disguising », les autres pour un « Mumming »; mais il ne semble guère possible de saisir entre ces divertissements la différence que paraît impliquer l'emploi de termes divers, et l'on en est réduit à regretter qu'un chroniqueur ou un héraut d'armes n'ait pas laissé quelques descriptions qui complèteraient ces intéressants documents, leur donneraient toute leur valeur et satisferaient pleinement notre curiosité du passé.

1. British Museum. *Harleian MS.* 247, f. 172 v^o; voir pièce justificative n^o 1. — Autre « mommyng » en 1401. Cf. *A Chronicle of London*, éd. Nicholas et Tyrrell, p. 87.

2. *Anglia*, XXII, 364. — Brotanek, 305-325. — Chambers, I, 396-398.

L'on peut sans doute se faire quelque idée de ces mascarades en les rapprochant des fêtes du même genre données sur le continent, et en particulier de celles qui illustrèrent la cour de Bourgogne en 1454. Maîtres de Constantinople, les Turcs menaçaient l'Europe : l'Église lança aux princes de la chrétienté un appel qui eut son écho jusque dans les divertissements de la cour du duc Philippe. Un soir, l'on vit entrer dans la salle de fêtes une procession des plus étranges : d'abord des gens qui portaient des torches, des musiciens, puis une dame, tout en blanc « en façon de religieuse » ; elle avait sur l'épaule gauche un « rollet seignifiant et monstrant à tous le nom d'icelle dame » : elle s'appelait Grâce-Dieu. Douze chevaliers, menant chacun une dame par la main, formaient son escorte : ces dames représentaient les Vertus, filles de la Grâce : Foi, Charité, Justice, Vaillance, etc. Olivier de la Marche et Matthieu d'Escouchy décrivent dans tous leurs détails leurs somptueux costumes : les seigneurs portaient des « faulx visages d'or » ; les dames « avoient leur visage couvert d'un volet si délié que elles pouvoient bien veoir parmi » ; leurs noms étaient inscrits sur des rollets fixés, comme celui de Grâce-Dieu, sur l'épaule gauche. La Grâce se fit connaître en quelques vers, puis les douze couples défilèrent devant elle, et chacune des dames lui remit un bref donnant le nom de la vertu qu'elle représentait et renfermant quelques allusions à la situation de la chrétienté. Les présentations terminées, Grâce-Dieu se retira, laissant ses filles sous la garde des chevaliers. « Et pour que le mistère fut achevé, leur furent ostez les brevetz qu'elles portoient sur leurs espaulles et commencèrent à dancier en guise de mommeries et à faire bonne chière pour la feste plus joyeusement parfurnir¹. »

Vers la fin du x^v^e siècle, la noblesse anglaise donne dans ses châteaux des fêtes analogues à celles de la cour : une lettre de la correspondance connue sous le nom de *Paston Letters* montre lady Morlee, après la mort de son mari (26 juillet 1476), interdisant tout « dysgyng » à la Noël suivante ; à en juger par l'ensemble de la lettre, on est autorisé à croire que l'usage que lady Morlee voulait suspendre en raison de son deuil, était établi depuis de longues années². Et il ne s'agit pas là d'un fait isolé : les comptes de sir John Howard, plus tard duc de Norfolk, mentionnent, à la date du 9 janvier 1483, les frais d'un « dysgyng » à Stoke-Neylond ; d'autres passages des mêmes comptes se rapportent soit à l'achat des fournitures, soit aux frais de route de ceux qui allèrent à Londres ou à Bury en faire l'acquisition³.

1. Olivier de la Marche, *Mémoires* (éd. S. H. F.), II, 371-379. — Mathieu d'Escouchy, *Chronique* (éd. S. H. F.), II, 226-238. Pour d'autres fêtes en France, v. pièce justificative n° 2.

2. *The Paston Letters*, III, 314 et n. 1.

3. *Household Books of John, Duke of Norfolk, and Thomas Earl of Surrey* (1481-1490), ed. de Collier pour le Roxburghe Club, p. 339, 515, 517.

Henri VII, avec son esprit positif et pratique d'homme d'affaires, ne pouvait guère s'intéresser à ces amusements futiles. « Il usa des plaisirs, écrit lord Bacon, comme les grands princes en usent aux banquets, lorsqu'ils viennent y jeter un coup d'œil et se retirent : il assistait en effet aux triomphes, joutes, tournois, bals et mascarades... plutôt en prince courtois qu'en spectateur enthousiaste »¹. L'on aurait cependant tort de croire que le souverain s'opposât à ces réjouissances ou même que sa gravité vînt y jeter comme une ombre morose : dès la première année de son règne, la nuit des Rois (6 janvier 1486) est l'occasion d'une mascarade, et, le 22 novembre de cette année, le Trésor avance les fonds pour les fêtes de Noël, ce qui suppose des préparatifs importants. La reine, Élisabeth d'York, est d'une nature vive et enjouée, elle doit prendre plaisir aux amusements de la cour; elle en est même souvent l'instigatrice, à en juger par certains extraits de ses livres de comptes². Les fêtes se renouvellent chaque année et les chroniques les mentionnent en termes assez brefs et secs : « Le soir du Jour de l'An, dit l'une d'elles à l'année 1488, il y eut un beau « Disguysyng » et l'on joua aussi pendant ce temps de Noël bon nombre de pièces. » L'usage est si bien établi que si pour une raison ou une autre l'on y déroge, le chroniqueur se croit tenu de signaler le fait; il se produisit en 1489-1490, par suite d'une terrible épidémie de rougeole qui fit plusieurs victimes parmi les dames de la cour. « Ce Noël, constate tristement l'écrivain, je ne vis point de « Dysgysyngs » et seulement un fort petit nombre de pièces. » Mais quand les épidémies n'envahissent point le palais, les fêtes sont fort brillantes et surpassent sans doute en splendeur tout ce que l'on avait connu jusqu'alors³.

Jamais sans doute l'Angleterre n'avait vu, même aux jours d'Édouard III, rien de comparable aux joutes et mascarades qui

1. Bacon, *Henry VII*, ed. Spedding, p. 243.

2. Campbell, *Materials for a History of the Reign of Henry VII*, I, 337; II, 60 et 83. — Bentley, *Excerpta Historica*, 85-134. — Collier, *The History of English Dramatic Poetry*, I, 50-65. — Pour les comptes de la Reine, cf. p. 55 et Nicholas, *Privy Purse Expenses of Elizabeth of York*, 21 et 78.

3. Collier, p. 58, et Brotanek, p. 17, ont interverti l'ordre de ces faits : je les rétablis d'après le manuscrit original. *Cotton MS. Julius B XII*, f. 46 v^o (3 Henri VII) : « And on Newres day at nyght ther was a goodly disgysyng and also this Christemasse ther wer many and dyuers playes. » *Id.*, f. 63 r. (5 Henri VII) : « And the kyng the qwen my ladie the kinges moder by ganne crismass at westmynster and at that season ther wer the meazellis soo strong and in especiall amongis the ladies and gentilwemen that sum deid... (f. 64 r.) this cristmass i saw no disgysynges and but right few plays but ther was an abbott of misrule that made muche sport and did right well his office. » — Voir pour d'autres fêtes *Harl. MS.* 6113, f. 169. (9 Henri VII. Epiphanie 1494) : « ... that nyght in Westminster halle was a greate bankett..... where theyre was a playe, with a pageant of S' george with a castle, and also xij lordes knyghts and Esquyers with xij dysguysed which dyd daunce..... all was don by x of the Clocke. » — Cf. Kingsford, *Chronicles of London*, p. 200.

solennisèrent le mariage du prince Arthur, fils aîné d'Henri VII avec Catherine d'Aragon, fille des souverains espagnols Ferdinand et Isabelle. Agée de moins de seize ans, la petite princesse espagnole avait quitté tout ce qui lui était cher pour devenir l'épouse d'un jeune étranger qu'elle n'avait jamais vu. Henri VII fit sans doute de son mieux pour atténuer les regrets d'une belle-fille à laquelle il tenait d'autant plus qu'elle n'était point pauvre. A une entrée triomphale dans Londres succédèrent des joutes qui durèrent plusieurs jours; les soirées furent égayées par de belles mascarades qui firent époque, à en juger par le nombre des descriptions qu'on en possède.

Le roi avait donné l'ordre de tendre Westminster Hall de tapisseries d'Arras et d'élever, à l'une des extrémités de la salle, un énorme buffet que l'on chargea de vaisselle d'or et d'argent doré. Le soir venu, le « *Disguising* » fit son entrée sur trois chars : c'était d'abord un château monté sur des roues et traîné par quatre animaux, deux lions, l'un doré, l'autre argenté, un cerf aux cornes d'or, enfin une sorte de bouc sauvage. Des hommes, habilement dissimulés dans les corps de ces bêtes, faisaient avancer la pesante machine. Aux angles du château se dressaient des tourelles : dans chacune d'elles chantait un enfant de la chapelle royale travesti en jeune fille. Enfin huit dames, revêtues de riches déguisements, formaient la garnison de la forteresse et se montraient aux fenêtres. L'on vit ensuite entrer la seconde machine : c'était un navire, toutes voiles dehors, avec son équipage occupé à la manœuvre : le vaisseau portait une dame ayant grand air et vêtue tout comme la princesse Catherine. Deux personnages débarquèrent au moyen d'une échelle et se présentèrent aux spectateurs : l'un d'eux s'appelait *Espoir*; l'autre, *Désir*; tous deux se dirigèrent vers le château et déclarèrent aux dames qu'ils étaient les ambassadeurs des chevaliers du Mont d'Amour et sollicitaient pour leurs maîtres les faveurs des châtelines. Les dames refusèrent d'avoir le moindre entretien avec les soupirants, et les envoyés, fort mécontents de leur échec, donnèrent à entendre que le château serait pris d'assaut. La troisième machine parut alors, le Mont d'Amour. En apprenant la réponse des dames, les huit chevaliers descendirent de la montagne et, bannières au vent, se ruèrent à l'assaut de la place qui ne tarda pas à capituler. Les dames, dont quatre étaient vêtues à la mode d'Angleterre et quatre à la mode d'Espagne, descendirent pour danser avec les chevaliers victorieux. A cette fête succédèrent trois autres du même genre qui se terminent toutes par des danses entre les chevaliers et les dames ayant figuré dans le divertissement. Les quatre mascarades sont désignées dans les textes originaux par un seul et même terme, « *Disguising* »¹.

1. *Harl. MS.* 69, f. 29 v° et suiv. Pièce justificative n° 3. — Imprimé dans Leland, *Collectanea*, V, 359 et suiv. — V. encore Grose et Astle, *The Antiquarian*

En 1509, Henri VIII était dans sa dix-huitième année lorsqu'il monta sur le trône; à cet âge l'on préfère les plaisirs au fardeau des affaires : le jeune roi ne s'en désintéresse point, mais en laisse la direction à son ministre Wolsey¹. Avec sa nature puissante, sa robuste gaîté, sa force herculéenne, Henri excelle aux exercices du corps : il se mesure au tir à l'arc avec les archers de sa garde et les surpasse tous en adresse; aux joutes, il n'est pas plus tôt en selle qu'il fonce sur ses adversaires, fait voler sa lance en éclats, les culbute avec une vigueur qui nous paraît brutale. Son impatience d'en venir aux mains est si vive qu'il oublie une fois de baisser sa visière, court les plus grands dangers, mais sort sain et sauf de l'échauffourée au milieu de l'épouvante générale. Ces jeux guerriers ne sont pas en effet sans périls : sir Francis Bryan, l'un des favoris du roi, y perd un œil; Henri II de France y laisse la vie. Il a l'air de saint Georges en personne, écrit le secrétaire de l'ambassadeur vénitien qui a vu Henri VIII joutant à corps perdu. Il met ses chevaux à si rude épreuve qu'ils n'y peuvent résister, au bout d'un certain nombre de courses ils sont fourbus; l'un des plus beaux meurt de fatigue le soir d'une joute, et il arrive au roi d'en harasser huit ou dix dans une seule de ses chasses. Il veut éblouir les étrangers qui viennent à sa cour : les lauriers de François I^{er} l'empêchent de dormir et, à l'intérêt qu'il prend aux moindres faits et gestes du roi de France, l'on sent l'envie et l'ambition d'éclipser un rival². Il possède une certaine culture, parle le français, et son latin lui gagne la considération d'Érasme; il aime passionnément la musique et attire à sa cour des artistes étrangers, musiciens, peintres et sculpteurs³.

Les premières années de son règne ne sont qu'une succession de fêtes éblouissantes et des plus variées sur lesquelles les comptes des

Repertory, II, 249-284, d'après un manuscrit du College of Arms. — Kingsford, 234-253. — Pour d'autres fêtes de ce règne, cf. Leland, *Collectanea* (ed. Hearne), IV, 263. — *The Solemnities and Triumphes doon and made at the Spouselles and Mariage of the Kynges daughter the Ladye Marye to the Prynce of Castile Archeduke of Austrige*. (1507.) Réimpression du Roxburghe Club — *Bernardi Andreae Tholosatis Annales Henrici Septimi*, 103, 104.

1. Polydore Virgile, dans son *Histoire d'Angleterre*, livre XXVII, p. 620, parle des efforts des conseillers royaux en vue de dresser le jeune souverain aux affaires : «... cœperunt studiose Henricum ad consilium adhibere negotiisque gerendis assuefacere, ut ille se paulatim ad res agendas spontè accomodaret, qui iam tum ueluti tener iuuenus, iugum gubernandi regni horrere uidebatur.»

2. Hall, *The Union of the two noble and illustre Families of Lancastre and Yorke*, f. 8^{ro}, 11^{vo}. — Brewer, *Letters and Papers, foreign and domestic, of the Reign of Henry VIII*, vol. I, p. xxi et suiv. (Publication connue sous le nom de « *Calendar of State Papers* »). — *Id.*, I, art. 4284 (*Cotton MS. Cleopatra C V*, 64, *Diary of John Taylor*, July 1513). — Brown (Rawdon), *Four Years at the Court of Henry VIII*, I, 81, 90, 312, etc. — Hall, f. 79^{vo}, 55^{vo}, 58^{vo}, 123, 146^{vo}, etc. A trois ans, Henri traverse la cité à cheval pour se rendre à Westminster : Kingsford, 201.

3. Pollard, *Henry the Eighth*.

menus plaisirs, la *Chronique* de Hall, les dépêches des ambassadeurs vénitiens fournissent des renseignements nombreux, détaillés et précis. Le couronnement fut l'occasion de joutes somptueusement rehaussées d'une véritable mise en scène, machines et personnages travestis qui adressèrent des discours aux souverains. Les trompettes sonnent et une foule de brillants cavaliers envahit la lice; au luxe et à l'élégance de leurs vêtements répond la richesse des harnachements de leurs montures. Ils sont suivis par des hommes qui portent une tour en drap d'or : les créneaux sont décorés de grenades et de roses qui retombent et pendent en gracieux festons. Dans la tour, une dame tient un bouclier de cristal, elle s'appelle « Dame Pallas ». Des chevaliers, armés de pied en cap, forment l'escorte de la déesse, les caparaçons de leurs chevaux sont en velours vert pailleté de roses et de grenades d'or, et bordés de franges d'or de Damas : ils viennent défendre le trophée, ce sont les « tenants ». Dame Pallas les présente au roi comme ses disciples et lui déclare qu'ils désirent le servir pour leur plus grande gloire, et se mesurer avec tout adversaire qui osera se présenter à l'entrée de la lice. Les champions sont entourés de leurs gens, au nombre d'une centaine, tous habillés de velours de diverses couleurs. Les adversaires ne se font pas attendre : ils paraissent presque aussitôt à l'autre extrémité du champ; l'on voit d'abord une soixantaine de cavaliers vêtus de draps d'or et d'argent, accompagnés de fifres et de tambours; « tous, dit Hall, enlevaient leurs chevaux du mieux qu'ils pouvaient tant pour l'honneur de leurs dames que pour s'attirer l'admiration et les louanges. » Enfin les chevaliers se montrent à leur tour : à leur tête chevauche un gentilhomme habillé de velours bleu brodé d'or, une lance d'or fièrement campée sur la cuisse; il s'avance vers la reine, lui présente son arme et lui dit que les chevaliers qui le suivent ont appris que Pallas a présenté au roi certains de ses disciples, et voudraient savoir s'ils sont venus pour apprendre ou enseigner des « faits d'armes ». Les chevaliers dont il est le porte-paroles arrivent avec l'intention de se couvrir de gloire « pour l'amour des dames », et demandent à la reine de leur permettre de se mesurer avec les disciples de Pallas. Les joutes s'engagent alors pour durer jusqu'au soir, et ne cessent que pour reprendre le lendemain, avec une mise en scène, des costumes et des trophées nouveaux¹.

Les divertissements pacifiques, auxquels les dames peuvent prendre une part plus active, sont également appréciés : le roi est trop chevaleresque, trop galant pour manquer une occasion de plaire. Le dimanche gras 1510, Henri VIII donne un grand banquet en l'honneur des nombreux ambassadeurs venus de tous pays pour

1. Hall, f. 4 v^o, 5 et 6 r^o.

assister au couronnement; il cède la place d'honneur à la reine, poussant ainsi la courtoisie jusqu'à refuser de participer au repas afin de mieux s'occuper de ses hôtes; Hall le représente allant de l'un à l'autre et causant gaîment avec la reine et les convives. Soudain il disparaît, mais pour revenir presque aussitôt travesti avec cinq autres gentilshommes : le roi et le comte d'Essex sont vêtus à la mode turque de longues robes de brocart saupoudrées d'or; ils sont coiffés de chapeaux de velours cramoisi et portent à la ceinture des cimenterres pendus à de grands baudriers d'or. Henri, comte de Wiltshire, et lord Fitzwater sont déguisés en Russes : leurs costumes se composent de longues robes de satin jaune, blanc et rouge, de chapeaux de fourrure, de bottes aux bouts retournés et de petites haches. Les deux suivants représentent des Prussiens; les porteurs de torches, des Maures. « Le roi, dit Hall, porta un momon, » « brought in a mommerye » : il s'agit du jeu de dés que les bourgeois de Londres avaient joué avec le prince Richard près de cent cinquante ans auparavant. Lorsque la reine, les lords et les dames ont joué, les « mommeurs » se retirent, et, après avoir dépouillé leurs travestissements, reparaissent dans leurs habits de cour. Le banquet fini, les tables sont enlevées; le roi s'entretient avec les ambassadeurs; la reine et les dames prennent place sur les gradins élevés dans la salle et les danses commencent. Tous les regards sont fixés sur les danseurs : le souverain en profite pour disparaître de nouveau et voici que quelques instants après entrent un tambour et un joueur de fifre, des porteurs de torches, puis un certain nombre de personnes déguisées, dont le roi. Hall se complaît à décrire les moindres détails de leurs costumes, jusqu'aux formes des paillettes d'or, flèches, châteaux, initiales, dont les vêtements sont semés; tous ces personnages, dit le chroniqueur, portaient des masques, « visers ». Après eux parurent, deux par deux, six dames dans de somptueux atours; mais, au lieu de masques, elles avaient le visage, les épaules, les bras et les mains cachés par du tulle noir très fin, de sorte qu'on eût dit des négresses. L'une d'elles n'était qu'une jolie enfant de douze ans, la princesse Marie, sœur du roi, celle qui devait, quatre ans plus tard, épouser le vieux Louis XII et emmener parmi les personnes de sa suite la jeune Anne Boleyn. Les deux troupes de masques se mettent à danser ensemble et, leurs ébats finis, se retirent. Banquet, momerie, danses et mascarade, voilà une soirée bien remplie¹.

Comme en 1501, les mascarades comportent souvent une grande mise en scène : le soir de l'Épiphanie 1511, un char ou « pageant » fit son entrée dans la grande salle du palais de Richmond; il portait une montagne toute dorée et ornée de pierres précieuses : au

1. Hall, f. 6 v^o, 7 r^o.

sommet, un arbre d'or étendait ses branches fleuries de roses et chargées de grenades. La machine s'avança jusqu'au dais royal et l'on en vit sortir une dame, Maid Marion, la joyeuse compagne de Robin Hood, son bouffon et quatre chevaliers vêtus de couleurs différentes et armés de lances et de boucliers. Les cinq hommes portaient aux poignets et aux chevilles des sortes d'anneaux de cuir garnis de grelots; on avait également répandu ces clochettes sur leurs lances et leurs boucliers et, ainsi chargés de quatre-vingt-quinze douzaines de grelots, les chevaliers et le bouffon dansèrent devant le roi une joyeuse morisque¹. A quelques jours de là, le 14 février, nouveau « pageant » et nouvelle mascarade. Cette fois-ci la décoration est cachée par une tapisserie d'Arras : un personnage descend du char et annonce à la reine que des seigneurs et des dames attendent, dans la charmillie d'or d'un nouveau jardin des Hespérides, la permission de la souveraine pour lui offrir de gais passe-temps. La reine consent aussitôt et la tapisserie tombe, laissant voir des arbres d'or aux fleurs de soie, d'argent et d'or. Dans ce riche berceau sont assises six dames en robes de satin blanc et vert pailletées d'or et décorées des initiales d'Henri et de Catherine. Le roi et cinq autres gentilshommes se trouvent dans le bosquet; leurs vêtements de satin pourpre sont semés, saupoudrés plutôt de lettres d'or, initiales des souverains, devises, et le nom de chaque danseur, car ils ont tous un nom de circonstance. Le roi — n'est-ce pas une ironie du sort? — s'appelle Cœur Loyal : il est accompagné de Bon Vouloir, Bon Espoir, Vaillant Désir, Bonne Foi et Amour Loyal. Au moment voulu, chacun d'eux prend une des dames par la main et les couples descendent un à un du char et commencent à danser².

Enfin, pour donner à ces fêtes autant de variété que d'éclat, le souverain introduit des divertissements nouveaux. « Le soir de l'Épiphanie [1512], écrit Hall, le roi et onze autres se déguisèrent à la manière d'Italie appelée « Maske », chose que l'on n'avait pas encore vue en Angleterre; ils portaient des vêtements longs et amples tout brodés d'or, avec de faux visages, « visers, » et des casquettes de [drap] d'or, et, le banquet achevé, ces masques firent leur entrée, escortés de six gentilshommes déguisés avec des vêtements de soie et portant des torches; ils invitèrent les dames à danser : les unes acceptèrent, mais les autres, qui savaient en quoi consistait le divertissement, refusèrent parce que c'était là une chose qui ne se voyait pas souvent. Et, après avoir dansé et causé avec les dames, comme il est d'usage dans les « Maskes », ils

1. Hall, f. 9 r°. — Record Office, *Exchequer, Treasury of the Receipt, Miscellaneous Books*, vol. CCXVII, p. 33-40. Nous désignerons désormais ce volume comme « *Revels*, vol. CCXVII ».

2. Hall, f. 10 v°.

prireut congé et se retirèrent, et la reine et ses dames firent de même »¹.

Ce texte est comme l'acte de naissance du « Masque » : ce n'est pourtant pas un texte strictement contemporain : la chronique d'où il est extrait ne fut publiée qu'en 1542, soit trente ans après la mascarade qu'elle décrit². L'on ne sait quand Hall commença à travailler à son livre, mais en 1512 le chroniqueur ne devait guère avoir plus de quatorze ans, et l'on peut tout au plus supposer que le jeune garçon avait pu entendre parler de cette fête de cour et en avait gardé le souvenir. Il s'intéresse en effet de bonne heure aux beaux spectacles et raconte, en témoin oculaire, la rencontre du Camp du drap d'or (1520) : il décrit *de visu*, et dans ses moindres détails, le costume du roi de France et dut rédiger cette description sur le champ, ou plus tard, à l'aide de notes prises sur le moment³. Pour en revenir à la mascarade de 1512, il fit peut-être appel aux souvenirs de ses contemporains, peut-être à ceux de Richard Gibson, costumier et décorateur des fêtes de la cour ; il dut probablement compulser les comptes des menus plaisirs et y trouver quelques détails sur les costumes ainsi que les noms de certains des compagnons du roi. En s'y reportant après lui l'on découvre en effet, à l'année 1512, l'entrée suivante : « ...and for y^e ephphany... xij nobyll personages inparelled with blew damask [and] yelow damske long govns and hods and hats after y^e maner of messkelyng in etaly ther had and evsyd. » Ce qui peut se traduire de la manière suivante : « ... et pour l'Épiphanie... douze nobles personnages, vêtus de longues robes de damas bleu et jaune avec des capuchons et des chapeaux, à la manière de ceux qui vont en masque en Italie⁴. » Cette mention et les quelques détails fournis dans le reste du compte offrent l'intérêt de documents contemporains, mais il ne faut pas en exagérer l'importance. En admettant que Hall s'en soit servi, il n'en a tiré que certaines de ses données ; encore a-t-il négligé plusieurs menus détails sur les travestissements et omis les noms de certains des « maskers » qui y sont donnés. Par contre, à part ce qui se rapporte au costume, toute la relation de Hall est originale

1. Hall, f. 16 r^o : « On the daie of the Epiphanye at night, the kyng with. a. xi. other wer disguised, after the maner of Italie, called a maske, a thyng not seen afore in Englande, they were appareled in garments long and brode, wrought all with gold, with visers and cappes of gold, and after the banket doen, these Maskers came in, with sixe gentlemen disguised in silke bearyng staffe torches, and desired the ladies to daunce, some were content, and some that knewe the fashion of it refused, because it was not a thyng commonly seen. And after thei daunced, and commoned together as the fashion of the Maskes is, thei toke their leaue and departed, and so did the Quene, and all the ladies. »

2. *Dictionary of National Biography*, vol. XXIV.

3. Hall, f. 77 r^o : « ... I then well perceiued thabillment royall of the Frenche kyng. »

4. Record Office, *State Papers, Henry VIII, Folio A* (4), f. 1 v^o, répété f. 2, avec de légères variantes dans l'orthographe.

et reste, en dépit de sa date incertaine et sans doute un peu tardive, le point de départ de toute étude sur les « Masques ».

Ce texte de Hall, si simple en apparence, renferme, quand on l'étudie de plus près, des obscurités et des difficultés : le chroniqueur parle de ce « Maske » comme de quelque chose de nouveau ; mais en quoi consiste sa nouveauté et comment se distingue-t-il des « Mumming » et « Disguising » qui l'ont précédé ? Pourquoi Hall insiste-t-il sur la conversation des danseurs avec leurs dames comme étant d'usage dans le « Maske » ? Enfin pourquoi les dames qui savaient en quoi consistait le « Maske » refusèrent-elles d'y prendre part ? Ces questions sont d'autant plus embarrassantes que les documents sont ou peu nombreux ou peu satisfaisants. La diversité des solutions proposées par ceux qui ont tenté de résoudre ces problèmes suffit à prouver combien ils sont difficiles : aucune de ces solutions ne nous satisfait pleinement : elles nous paraissent incomplètes, forcées ou trop absolues, mais elles renferment une part de ce qui nous semble être la vérité et nous nous sommes efforcé de les concilier dans toute la mesure du possible. La solution à laquelle nous nous sommes arrêté est donc moyenne et large ; mais elle n'a, même à nos yeux, que la valeur toute relative d'une opinion personnelle, d'une hypothèse qu'un fait nouveau peut ébranler ou réfuter ; nous la proposons pour ce qu'elle vaut, en attendant que la découverte de documents concluants permette de résoudre la question d'une manière certaine et définitive¹.

II

Avant de chercher à savoir en quoi le « Maske » se distinguait des divertissements en vogue à la cour d'Angleterre, il faut avoir de ces derniers une idée plus nette. Les deux termes rencontrés dans les descriptions des chroniqueurs ou les comptes sont « Mumming » ou « Mommerye » et « Disguising ». Est-il possible de les distinguer ? Ils semblent employés l'un pour l'autre dans les titres des poèmes de Lydgate ; mais ces titres sont-ils l'œuvre du poète ou d'un scribe peu au courant des fêtes de la cour ? Sont-ils de l'époque ? Cette confusion des termes est d'ailleurs fréquente et déconcertante, mais elle ne doit pas nous empêcher de chercher s'ils ont un sens précis.

« Mumming » est celui des deux mots que l'on rencontre le premier : il se trouve, dès 1417, dans un arrêté municipal de la ville de Londres interdisant tout « mummyng » pour la Noël². Il serait sans

1. Ces solutions sont examinées dans l'Appendice n° 1.

2. Riley, *Memorials of London*, p. 658. V. les arrêtés contre les gens qui parcourent les rues, masqués, à l'époque de Noël, p. 193, 534, 561, 658, 669. V. Riley, *Liber Albus* (1313-1399), p. 644, 645, 673, 676. En France, l'on trouve

doute facile d'en découvrir des emplois bien antérieurs, car l'amusement est des plus anciens : la mascarade de 1377 à la cour de Richard II est appelée un « mummyng » dans la version ou plutôt la transcription du ^{xvi}^e siècle qui nous en reste. Il s'agit, on se le rappelle, d'une cavalcade d'hommes travestis qui vont jouer aux dés avec le jeune prince et s'entendent pour le faire gagner. Les momeurs ne parlent point et s'expriment par signes; enfin ils dansent d'un côté et le roi avec sa cour d'un autre.

Hall décrit deux « mommeryes » antérieures à 1512 : la première, mentionnée plus haut, consiste, elle aussi, en une troupe d'hommes travestis et masqués qui surviennent à un banquet et jouent avec les convives à un jeu de hasard; il n'est pas question de danses, puisque les personnes que les momeurs invitent à jouer sont assises à table. La seconde ne diffère en rien de la première sauf qu'elle a lieu après le souper, mais il n'y est pas question de danses¹.

Dans une relation ultérieure, Hall donne quelques détails sur le jeu lui-même et nous apprend qu'il était appelé « mumchance ». « Le banquet fini, écrit-il, six ménestrels, richement travestis, firent leur entrée suivis de trois gentilshommes vêtus de robes longues et amples en satin cramoisi : chacun d'eux tenait à la main une coupe en or : la première était pleine de pièces d'or, la seconde contenait les dés et la troisième, des cartes. Ces gentilshommes offrirent de jouer au « momchance » et, quand ils eurent joué tout le long de la première table, les musiciens sonnèrent de leurs instruments². »

Dans ces momeries de cour les dés étaient sans doute pipés, comme en 1377, pour faire gagner les invités; ils l'étaient également dans les momeries de la bourgeoisie ou du peuple, mais souvent au profit des momeurs. Le « mumchance » devient un des procédés favoris des besogneux et des escrocs; ils en usent si souvent et avec tant de succès qu'en 1532 une bonne âme croit devoir mettre ses semblables en garde contre ce qu'elle appelle « le très vil et très détestable usage du jeu de dés »³. Sir Thomas More

les mêmes mesures. Godefroy (*Dict. hist. de l'ancienne langue française*) au mot *Momer*, cite un arrêté de 1263 et d'autres de dates plus récentes contre ceux qui vont « momer » avec « faulx visages » ou « le visage déghisé ». — Voir encore Chambers, I, 394, n. 1. — Marston, *The Insatiate Countess*, III, 1, 120-130. — Stubbes, *Anatomy of Abuses* (New Shakspere Soc. ed.), 173. — Northbrooke, *A Treatise against Dicing, Dancing, etc.* (Shakespeare Soc. ed.), 137. — Brand, *Popular Antiquities*, II, 427-429.

1. Hall, f. 6 v^o, 8 v^o.

2. *Id.*, f. 65 v^o. — Voir encore *Calendar of State Papers, Venice*, vol. IV, art. 4.

3. *A Manifest Detection of the moste vyle and detestable use of diceplay* (Percy Soc. Pub., n^o 87, p. 37) : « If it be winter season when masking is most in use... they hire... a suit of right masking apparel, and after, invite divers guests to a supper, all such as be then of estimation, to give them credit by their acquaintance, or such as they think will be liberal to hazard some thing in a mumchance; by which means they assure themselves, at the least, to have supper

déclare de son côté que « Maître momeur », sous son masque, n'est pas en peine pour faire quelque mauvais coup avec ses dés pipés¹. Kyd, enfin, dans sa pièce de *Soliman et Perseda*, a laissé une description de momerie qui complète et confirme fort bien les renseignements qui précèdent. Erastus a perdu un collier que lui avait donné sa fiancée Perseda : le collier est trouvé et passe entre les mains de Lucina. Perseda en est informée, croit à l'infidélité de son amant et lui adresse de sanglants reproches. Erastus cherche à rentrer en possession du joyau et se rappelle soudain que Lucina a la passion du jeu : son plan est aussitôt fait et il le communique sur-le-champ à son valet, Piston. « Demandez, lui dit-il, à Guelpio et au Signior Julio de venir me parler et priez-les d'apporter avec eux une certaine quantité de couronnes; quant à toi, maraud, procure-moi quatre masques (*vizards*), quatre robes, une boîte et un tambour, car je me propose de porter un momom. » Guelpio et Julio étant arrivés, Erastus les met au courant de l'affaire : « Eh bien, dit Julio, préparons-nous et allons-y ! »

ERASTUS. — Combien de couronnes avez-vous porté?

GUELPPIO. — Pour ce qui est de l'argent... soyez sans craintes, je porterai la boîte.

JULIO. — J'ai quelques réserves en cas de besoin.

PISTON. — Fort bien, mais dites donc, maître, l'homme qui alla à la chasse sans emporter ses flèches, n'était-il pas un imbécile?

ERASTUS. — D'accord; mais qu'est-ce à dire?

PISTON. — C'est dire que vous pouvez perdre votre argent et revenir sans le collier si vous n'empORTEZ pas des dés pipés.

GUELPPIO. — Parbleu ! l'imbécile a raison; procurons-nous-en.

Piston, homme prévoyant, en a toujours en poche. Le tambour se met à battre et l'on arrive devant le logis de Lucina; celle-ci est persuadée que c'est quelque bon tour de son amant Ferdinand et joue sans hésiter; elle perd son or et, comme le démon du jeu la tient, Erastus n'a qu'à lui montrer la chaîne du doigt pour qu'elle la mette en jeu : elle la perd comme le reste. Pendant tout ce temps,

scot free; perchance to win xx l about. And howsoever the common people esteem the thing I am clear out of doubt, that the more half of your gay masks in London are grounded upon such cheating crafts, and tend only the pouling and robbing of the king's subjects. » Pour le jeu, p. 13, 27, 34. Ce document est postérieur à la confusion entre momeries et masks. — Pour le jeu, voir encore *Misogonus* (1560), vers 135 (Brandl, *Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare*, 448). — *Mihil Mumchance, his Discoverie of the Art of Cheating in false Dice play* (1597). — Marston, *What you will*, III, III (1607). — Dekker, *The Bel-Man of London*, 123 (Temple classics). — Au XVII^e siècle le jeu est déchu et tout au plus bon pour des « Costermongers ». Jonson, *The Alchemist*, V, II. — *Bartholomew Fair*, IV, I. — *The Masque of Christmas*.

1. Cité par Brotanek, 118, n. 4.

les momeurs n'ont pas soufflé mot et se retirent avec leur butin après avoir refusé d'ôter leurs masques¹.

Le mutisme est l'une des caractéristiques des momeurs². M. Chambers, dans son important ouvrage sur la scène du Moyen-Age, cite un extrait fort intéressant d'un glossaire de 1440, le *Promptorium Parvulorum*, où « Mummynge » est traduit par *musaccio vel mussatus* (qui parle à voix basse, qui garde le silence); l'on y rencontre aussi une autre forme « Mummyn » s'appliquant à « ceux qui ne parlent pas, *Mutio* »³. Il semble donc que les idées de « Mumming » et de mutisme aient été associées de bonne heure. D'autre part, l'exclamation « Mum », silence ! n'est pas sans rapports avec « Mumming »; on la trouve associée d'une manière significative avec « mumchance » dans une satire anonyme des premières années du xvii^e siècle (1617?):

And for Mum-chance how ere the chance doe fall,
You must be mum for feare of marring all⁴.

De ce qui précède, il semble résulter qu'en Angleterre la momerie est une mascarade ayant pour objet un jeu de hasard, dés ou cartes. Ceux qui la composent sont masqués, observent un silence absolu et ne s'expriment que par signes, afin de ne pas être reconnus. Il n'est pas question de dames parmi les momeurs et les danses sont exceptionnelles⁵.

« Disguising » se trouve employé avec le sens de travestissement dans un arrêté de 1418 qui interdit les momeries, pièces, « interludes », « ou tous autres *disgisynges* avec fausses barbes, masques (*visers*), visages déformés ou bariolés »⁶. On retrouve ensuite le mot dans les poèmes de Lydgate et il revient, presque à l'exclusion de tout autre, dans les documents des règnes d'Édouard IV,

1. *Soliman and Perseda*, II, 1 et scènes suiv.

2. V. plus loin le conte de Pettie.

3. I, 396, n. 2.

4. *Machivel's Dogge*.

5. De même en France. Godefroy (*Dict. de l'anc. langue fr.*). — *Chronique de Jean de Stavelot* (éd. Borgnet), p. 95 : (1405) « Une vespree les barons, prinches, contes et dus s'avisont qu'ilh yroient momeir et jouer aux dees al hosteit de monsangneur de Lige. » — Lacurne de Sainte Palaye, *Diction. hist. de l'ancien langage françois* : (1477) « Icellui Darleux commença à dire au suppliant qu'il falloit jouer à la mommerie aux dez, » etc. — G. Bouchet, *Les Sérées*, quatrième soirée. — Monet, *Inventaire des deux Langues Françoise et Latine* (1635) : « Mommon, aneau, bague, ou somme d'argeant dans une tasse ou bassin que portent de nuit des personnes masquées ches un ami l'invitans à jouer sans parler. » — Voir d'autres exemples dans Godefroy, Ducange (*Glossarium mediæ et infimæ Latinitatis*), Lacurne, etc..., et enfin Scarron, *Roman comique* (éd. elzévirienne), II, 230.

6. Riley, *Mem. of London*, p. 669. « [6. Henry V, 1418; Interdiction] to walk by nyght in eny manere mommyng, pleyes, enterludes, or eny other disgisynges with eny feynyd berdis, peyntid visers, diffourmyd or colourid visages in eny wyse, »

Richard III et surtout d'Henri VII. Les quatre mascarades des noces d'Arthur et de Catherine d'Aragon, décrites dans le *Harleian Manuscript*, n° 69, y sont appelées des « Disguisings »; ils sont présentés au moyen de chars et se composent d'une troupe de gentilshommes et d'une troupe de dames : tous sont travestis, mais la relation ne dit pas s'ils sont masqués. Ils descendent des chars pour danser : parfois les cavaliers commencent par danser seuls et les dames de même; mais les uns et les autres finissent toujours par danser ensemble, et exclusivement entre eux¹.

Collier, dans son *Histoire de la poésie dramatique en Angleterre*, donne un extrait fort intéressant d'un manuscrit daté de 1501, mais écrit en partie sous le règne d'Henri VIII. L'on a malheureusement perdu la trace de ce manuscrit qui, d'après Collier, faisait partie de la collection Fairfax. En raison de la négligence et de l'absence de scrupules du savant historien du drame anglais, l'on ne doit accepter les faits qu'il cite qu'après vérification personnelle et, faute de pouvoir se reporter aux documents originaux, l'on ne peut mentionner ces faits que sous toutes réserves. Quoi qu'il en soit, l'extrait dont il s'agit semble provenir d'une sorte de cérémonial ou de protocole de la maison d'un comte et indique la marche à suivre dans un « Disguising ». N'étant pas donnée à la cour, la fête est assez simple et ne comporte pas grande mise en scène. Les « Disguisars », précédés par trois personnes portant des torches, font leur entrée aux sons des instruments de quatre « minstrels »; ils saluent, dansent et se rangent des deux côtés de la salle. S'il y a des dames qui prennent part au divertissement, elles paraissent les premières, et, après avoir salué et dansé, elles se rangent de côté; les porteurs de torches et la moitié des musiciens vont alors chercher les cavaliers qui procèdent comme leurs devancières. Si la fête comporte un intermède comique de danseurs de morisques, c'est le moment pour eux de faire leur entrée dans une tour ou toute autre

1. *Harl. MS.* 69, f. 30 r° : «... these noble Knightes being right freshly disguised and the Ladyes also... daunced together divers and many goodly daunces... the Knightes as the Ladyes after certaine leasure of their solace and disport avoyded and evanished. [f. 31 r°] ... these Lordes Knightes and men of honnor so disguised and by them selues daunced a long space divers and sondry daunces and stood aside... these tuelue disguised ladyes... daunced by them selues... diuers and many daunces a great space And then coupled the said disguised Lordes Knightes and men of honor with these xij disguised Ladyes and so daunced altogether a great space. [f. 34 r°] ... the xij goodly disguised Knightes and men of honnor... daunced together deliberate, and pleasantly. And eftsoone the xij ladyes... Coupled with the said rehersed Lordes and so... they all xxiiij disported and daunced... many and divers roundes and newe daunces full curiously and with most wonderfull Counteynance. [f. 34 v°] ... viij goodly disguised Lordes Knightes and men of honor... viij... fresh ladyes most strangely disguised... these viij pleasant gallantes men of honor... daunced many divers goodly daunces and forth with came downe the viij disguised Ladyes... these Lordes and ladyes coupled together and daunced a long season many Courtly roundes and pleasant daunces.»

machine; leurs gambades finies, ils se retirent. « Alors les cavaliers, dit le texte, s'avanceront vers les dames, feront leurs révérences et chacun d'eux, prenant l'une d'elles par la main, dansera les basses danses qui auront été indiquées; cela fait, l'on dansera des rondes, selon les instructions de l'intendant des fêtes, après quoi les danseurs ramèneront les dames à leurs places, feront leurs révérences et retourneront eux-mêmes aux places qu'ils occupaient auparavant¹. » En dehors des Momeries, les mascarades de la cour d'Henri VIII décrites par Hall ressemblent de tous points aux « Disguisings » des noces du prince Arthur; certaines d'entre elles sont d'ailleurs désignées par ce terme dans les comptes des menus plaisirs. Elles font leur entrée dans la salle, tantôt sur des chars, tantôt simplement précédées de musiciens et de torches; mais, sauf dans un cas, elles comprennent deux troupes distinctes, l'une d'hommes, l'autre de dames, tous travestis et parfois masqués, qui dansent ensemble sans que rien indique la participation du public à ces danses².

En résumé, il semble conforme aux faits de dire qu'un « Disguising » se compose d'une, mais le plus souvent de deux entrées, l'une d'hommes, l'autre de dames; tous sont déguisés et parfois masqués et viennent, quelquefois sur des machines ou chars, danser ensemble et entré eux.

Revenons maintenant au « Maske » de 1512. En relisant le texte de Hall, l'on se rend tout de suite compte qu'une partie tout au moins de la nouveauté de la mascarade résidait dans le costume : le roi et ses compagnons ont revêtu un travestissement italien, c'est-à-dire des « vêtements longs et amples tout brodés d'or avec des masques et des casquettes de [drap] d'or ». Le compte du vestiaire, d'autre part, mentionne de « longues robes de damas jaune et bleu avec capuchons et chapeaux »³. La nouveauté de ces costumes consiste-t-elle simplement dans leur longueur? Non, puisque les Turcs et les Russes de la momerie du dimanche gras 1510 portaient déjà de « longues robes », « long robes... long gounes »⁴.

1. *Hist. dram. poet.*, I, 24.

2. Fev. 1510; *Revels* 217, p. 14 : « dysgysyng. » — Hall, f. 6 v°, 7 r° : 6 hommes, 6 dames, sans détails sur les danses. — 14 nov. 1510; *Revels* 217, p. 31 : « dyssgysyng. » — Hall, f. 8 v°, 9 r° : 6 h. 6 d. « Then the saied. vi. men daunced with these. vi. ladies. » — 13 février 1511; *Revels* 217, p. 56 : « dysgysyng. » — Hall, f. 10 v° : 6. h. 6 d. « ...then discended a lorde and a lady by coples... and daunced. — 1^{er} janvier 1512; *S. P. H. VIII, Folio A* (4)? — Hall, f. 15 v°, 16 r° (assaut par six chevaliers d'un château défendu par six dames) « ... the ladies... were content to solace with them... and so thei came doune and daunced a long space. And after the ladies led the knyghtes into the castle. »

3. *S. P. H. VIII, Folio A* (4) f. 14 : « ... x long govns of yelow damaske and blewe hats and hoods ij govns long of sarsenet ij hats ij hoods. » Les costumes étaient mi-bleus, mi-jaunes, f. 10 : « It. spent and in ployd for x hallfe govns x hallf hats x hallf hoods..., » etc. Mêmes entrées pour le damas bleu et le « sarsenet » bleu et jaune.

4. Hall, f. 6 v°.

L'ampleur des vêtements semblerait plutôt constituer l'une des particularités des travestissements italiens : Hall, décrivant plus tard une mascarade où les danseurs étaient habillés en Vénitiens, dit que leurs déguisements étaient « grands, longs et amples »¹. Les capuchons ou chaperons cités dans le compte sont aussi quelque chose de nouveau et, semble-t-il, d'essentiel au « Maske ». Une relation de la réception de Charles-Quint par Henri VIII à Calais, quelques jours à peine après la rencontre du camp du Drap d'Or, en renferme une preuve assez nette. Le 11 juillet 1520, « le Roy dangleterre vint voir aprez soupper habilliet en masque cest a dire desguise d'ung gorgias acoustrement dor et toille dargent la robe et ung chaperonseau par desoubz en escherpe de toille dor sur camp noir... Et estoit acompagniet de quatorsce ou quinze de ses mignons... Et la trouua madame la regente acompagnie de plusieurs belles dames et damoiselles et print chacun la sienne pour mener danser à la mode de Italie². » Les capuchons se retrouvent dans les comptes des costumes préparés pour divers autres « masks », et Hall emploie plus tard l'expression « masking whoodes », qui est bien significative³. Somme toute, il est probable que ces travestissements se rapprochaient des dominos de nos carnavals modernes⁴.

Mais toute la nouveauté du spectacle n'est pas dans le costume : les explications circonstanciées et toutes spéciales que Hall croit devoir donner sur l'attitude des dames, les danses, et les conversations des cavaliers avec les spectatrices, « comme il est d'usage dans les « Masks », semblent bien indiquer que le « Maske » n'est pas seulement un travestissement, mais un divertissement dont le costume italien n'est qu'un des éléments.

Et maintenant en quoi la nouvelle mascarade diffère-t-elle des « Mummeries » et « Disguisings » ? Dans la plupart des « Disguisings » il est question de seigneurs et de dames déguisés et parfois masqués : les « Maskers » qui, pour le moment, se recrutent parmi les hommes, sont masqués et le seront toujours. La danse est l'objet des deux divertissements ; réservées dans les « Disguisings » aux seules personnes travesties, ces danses, dans le « Maske », sont exécutées par les « Maskers » avec des « partners » choisies dans les rangs des spectatrices : telle nous paraît être la distinction essentielle entre le

1. Hall, f. 158 r^o.

2. Le triumphe festifz bien venue et honorable recœul fait par le Roy dangleterre en la ville de Calais a la tressacree Cesaree Catholique maieste, etc. — V. aussi Hall, f. 84 v^o.

3. S. P. H. VIII, vol. III, art. 113 (7 mars 1519) : « ... and for a Revylls callyd a maskalyn after the gyse and maner of the contrey of Ettaly... viij meskelyn hattys... viij myskellyng hodys for lords... viij long meskelyn gownys. » V. encore *Revels* 217, p. 90, 97 (3 sept. 1519). *Id.*, p. 100 (31 déc.). *Id.*, p. 102 (31 déc.) : « for vj meskellyng hoods », p. 106. — S. P. H. VIII, vol. IV, art. 963, p. 10 (Noël 1524) : « maskeler hods ». — Hall, f. 65 v^o.

4. Chambers, I, 402.

« Disguising » et le « Maske ». L'on se rendra compte, en parcourant dans Hall les descriptions des « Masks » suivants, que la participation des spectatrices est bien de règle, et ce sont toujours les mêmes expressions qui reviennent au point d'être de véritables clichés : « Then every Masker took a lady... they all took ladies »¹. Plus tard ces danses des « Maskers » avec le public sont désignées par la locution spéciale « to maske with »²; enfin, dans les « Masques » ou ballets du XVII^e siècle, les danses les plus importantes par leur nombre ou leur durée sont celles auxquelles le public est invité à prendre part³.

Une « Momerie » se compose d'une seule entrée de personnes travesties et masquées qui viennent jouer à un jeu de hasard, aidant parfois la chance par courtoisie ou convoitise : elles observent un silence absolu; les « Maskers », au contraire, viennent danser et causent librement, « thei commoned together as the fashion of the Maskes is »; c'est sans doute en cela que consiste la distinction entre la « Mummary » et le « Maske »⁴. Hall confirme ailleurs ce qu'il dit de la conversation des « Maskers » avec les dames : ce soir-là il y eut deux « Masks », l'un à la suite de l'autre : le premier se composait de vieillards qui, dit le chroniqueur, « dansèrent tristement avec les dames, et ne causèrent pas avec elles comme le font d'ordinaire les « Maskers »; le second, au contraire, était formé de jeunes gens qui « dansèrent et causèrent longuement » avec leurs « partners »⁵.

D'autres faits peuvent encore être cités à l'appui de cette explication. Parmi les contes de Pettie se trouve l'histoire d'un malheureux soupirant qui profite d'un « Mask » pour déclarer sa passion à la dame de ses pensées. En femme qui connaît son affaire, celle-ci accueille ses aveux avec la plus grande froideur : « la rigoureuse réponse de la maîtresse, écrit le conteur, changea notre « Masker » en un « Mummer », car il fut si saisi qu'il en perdit tout à coup l'usage de sa langue⁶. »

1. Hall, f. 69 r^o, 80 r^o et v^o, 95 r^o, 96 r^o, 134 r^o, etc.

2. *Lansdowne MS.* 5. (Canevas de Masks pour une rencontre, projetée pour l'année 1562, entre Elizabeth et Marie Stuart, à Nottingham.) « The Seconde Night... vj or viij Ladyes maskers... th'inglish Lords shall maske with the Scottishe Ladyes. » — V. Legh, *The Accedens of Armory* (1562), f. 225 r^o : « And after theyr solace they masked with Bewties dames. »

3. V. Chapitre sur la danse.

4. *Choice, Chance and Change or Conceites in their Colours...* (1606), réimpression Grosart, p. 45. (Mascarade grotesque) : « having daunced [they] fell to dicing being both Maskers and mummers,... after they had masked and mumed away they went. » Grosart constate avec surprise dans une note qu'il y a, d'après ce passage, une différence entre Maskers et Mummers qui n'est pas toujours, dit-il, signalée dans les dictionnaires. L'est-elle jamais ?

5. Hall, f. 69 r^o.

6. *A petite Pallace of Pettie his pleasure*, p. 142. — V. encore Marston, *The Fawn*, V, 1, 378 : « ... An act against mummers, false seemers, that abuse ladies with counterfeit faces, courting only by signs, and seeming wise only by silence. » — Heywood et Rowley, *Fortune by Land and Sea*, V, 1 : « ... I come to present you with a Mask... or rather more properly I may call it a Muming, because the presenters have scarce a word to speak for themselves. »

Cette conversation entre les « Maskers » et leurs danseuses est sans doute pour quelque chose dans le refus de certaines des dames de prendre part au divertissement. Hall dit en effet que celles qui refusèrent savaient en quoi le « Maske » consistait, « *knewe the fashion of it* », et plus bas il ajoute que les danseurs causèrent avec les dames, « comme il est d'usage dans les « Masks », « *as the fashion of the Maskes is* ». L'emploi du mot *fashion* semble même indiquer un rapport entre les deux membres de phrase et les deux faits. Hall, il est vrai, donne une explication de l'attitude des dames et dit qu'elles ne voulurent pas faire partie de la mascarade « parce que c'était là une chose qui ne se voyait pas souvent ». Mais si les dames qui sont au courant des usages du « Mask » refusent d'y prendre part à cause de la nouveauté du spectacle, à plus forte raison, semble-t-il, celles qui n'en ont jamais entendu parler devraient-elles décliner l'invitation des « Maskers ». Interprétée dans son sens le plus littéral, l'explication fournie par Hall ne paraît donc point satisfaisante.

Mais il faut en retenir que certaines dames de la cour savaient ce qu'était le Mask avant son introduction en Angleterre : elles avaient entendu comment on en usait à l'étranger et prêté, peut-être, l'oreille aux joyeuses historiettes rapportées de France par quelque jeune galant, de retour du voyage classique sur le continent ou d'un séjour à la cour de Louis XII. Elles paraissent savoir ce qui se dit en pareille circonstance et n'ignorent ni les sarcasmes, ni les pièges, ni surtout les déclarations audacieuses ou passionnées de certains cavaliers, d'autant plus effrontés ou pressants qu'ils sont inconnus et à l'abri derrière leurs masques. Les *Arresta Amorum*, recueil d'arrêts burlesques des cours d'amour, renferment des renseignements très circonstanciés sur les mascarades françaises, et permettent de se rendre compte que les masques y procèdent à peu près comme les « Maskers » de 1512. Le cinquante-deuxième arrêt règle un prétendu différend entre les maris et les galants qui viennent chez eux en masque : ...« Si lesdictz marys sont assemblez en quelque bonne compagnie avecques leurs femmes et damoiselles lesdictz deffendeurs [les galants] viennent et arriuent en masque se saisissent et emparent desdictes damoysselles les recullent de la troppe, les separant et mainent chascun la sienne en vng coing, les confessent à loreille, dancent lung après lautre la sienne, puis la ramainent. Et de lheure qu'ilz ont charge vne damoiselle ilz ne la laissent iamais. Et qui pis est sont ordinairement depuis huit ou neuf heures iusques a mynuict ou plus tard sans partir de la et sans qu'il soit possible leur faire guerpir la place et sans recevoir lesdictz marys ou aultres non masquez a dancer ou gaudir avecques eulx, ny leur donner leur part du passetemps. » Ainsi les pauvres maris se morfondent, tandis que les « mignons » restent à deuiser avec les damoy-

selles secretement en conseil estroict tout bas et a part » et « triumphe sur l'amour ».

Les maris ne cherchent point à supprimer les privilèges des masques, mais à y mettre une limite; ils proposent de fixer la durée des danses et des causeries à une heure, une demi-heure pour les danses, une demi-heure pour l'entretien, car « il n'y a chose en amours qu'ilz ne dyent et depeschent en demye heure »; passé ce délai, les masques devront ou enlever leurs « faux-visages » ou se retirer. A leur tour, les galants font valoir leurs privilèges et s'efforcent de justifier la façon dont ils accaparent dames et demoiselles pour « disputer avecques elles de l'art daymer » : ils se plaignent de la jalousie et de l'ingratitude des maris, en retour de certains services assez délicats et scabieux, et vantent les bien-faisants effets de leur commerce avec les jeunes femmes et les jeunes filles. L'on ne peut qu'indiquer discrètement la teneur du morceau, qui est curieux et significatif, et Guillaume Bouchet le résume très bien, quoique un peu crûment, lorsqu'il écrit dans les *Sérées* : « Vous savez que les Masques ont de grands privilèges, comme vous les trouuez bien au long aux Arrets d'Amour et qu'a ceste cause bien souvent soubz l'ombre et nom de masque, il se fait des marchés bien cornus. » Le même auteur raconte à son tour comment certaines des causeries se terminaient derrière les tapisseries de la salle : le lecteur pourra se reporter à la trente-deuxième « série »¹.

Marguerite de Valois, qui a rapporté dans son *Heptaméron* tant de souvenirs personnels, et jusqu'à la tentative de viol dont l'avait honorée le héros du conte suivant, écrit : qu'« En la duché de Milan, du temps que le grand-maistre de Chaulmont en estoit gouverneur, il y avoit ung gentil homme, nommé le seigneur de Bonnivet, qui, depuis, par ses mérites fut amiral de France. Estant à Milan, fort aymé du dict grand maistre et de tout le monde pour les vertuz qui estoient en luy, se trouvoit volontiers aux festins où toutes les dames se assembloient, desquelles il estoit mieulx voulu que fut oncques Francois, tant pour sa beaulté, bonne grâce et bonne parolle, que pour le bruict que chascun luy donnoit d'estre ung des plus adroicts et hardys aux armes qui fut point de son temps. Ung jour, en masque à ung carnaval, mena danser une des plus braves et belles dames qui fust point en la ville; et, quand les hautsbois faisoient pause, ne failloit à luy tenir les propos d'amour qu'il sçavoit mieux que nul autre dire »².

Bonaventure des Perriers, dans une de ses nouvelles, représente

1. *Sensvit les Cinqvante et vng, et Cinqvante deuxiesme Arretz donnez au grant conseil Damours : A lencontre de plusieurs parties. Avecques les ordonnances sur le fait des Masques.* Anno M.D.xxviii. — Bouchet, quatrième série.

2. Deuxième journée; XIV^e nouvelle. Le fait doit dater des premières années du XVI^e siècle.

un étudiant, qui, de retour dans sa ville natale à la fin de ses études, songe, mais hésite à se marier de peur d'être trompé par sa femme : « Il sçavoit comme les femmes font les malades, comme elles vont en vendanges, comme elles parlent à leurs amis qui viennent en masque ¹. » Enfin, François I^{er} ne considérait pas au-dessous de lui de se déguiser avec ses « Mygnons », en « habitz dissimulez et bigarrez ayans masques devant leurs visaiges, allans à cheval parmy la ville et alloient en aucunes maisons jouer et gaudir; ce que le populaire prenait mal à gré » ².

En Angleterre, l'amour et la galanterie semblent avoir été l'âme des « Masques » : les exemples sont si nombreux qu'il n'y a que l'embarras du choix. Philautus, l'un des héros de l'*Euphues*, s'est épris de dame Camilla; sa bonne fortune veut qu'il fasse partie d'un « Mask » qui doit se rendre à la maison de son idole. Les « Maskers » sont bien reçus, dansent avec les dames, et Philautus, jugeant le moment opportun, aborde Camilla en ces termes : « Douce dame, c'est une vieille coutume des « Maskers » — recommandable, je ne sais; répandue, vous le savez — de couvrir leurs visages pour ouvrir leurs cœurs, et, sous couleur de danser, de découvrir tous leurs désirs. » Camilla, en femme d'esprit, répond par des railleries à tant de préciosité et d'audace : « J'ignore, dit-elle, votre nom, puisque vous craignez de le prononcer, et je n'ai aucun désir de le connaître. Vous semblez avoir honte de votre visage, sans quoi vous ne le cacheriez pas, mais je ne désire pas outre mesure le voir. Si vous vous appuyez sur la coutume des « Maskers » qui prennent la liberté d'exprimer ce qu'ils ne devraient pas dire, vous saurez que les femmes ont raison de leur faire écouter ce qu'ils voudraient ne pas entendre; bien que vous puissiez proférer n'importe quoi à travers votre masque sans rougir, moi, pour ma part, je ne pourrai l'entendre sans honte ³. » Dans le conte de Pettie, mentionné plus haut, Horatia croit devoir avertir Curiatus que si l'objet de son « Mask » est de la faire « marcher sous la bannière de Vénus ou même celle de Junon », il en sera pour sa peine ⁴. Les « Masks », si fréquents dans les pièces de Marston, donnent l'impression qu'ils n'avaient d'autre but que de favoriser les entreprises galantes : avec leurs aveux brûlants, leurs propositions déshonnêtes faites dans les termes les moins voilés, leurs rendez-vous fixés entre les danses, les « amoureux masquerers » sont la terreur des maris. Il n'y a guère de vertu qui résiste à des assauts aussi rudes ou aussi perfides, et c'est tout au plus s'il se trouve une femme pour se récrier avec indignation : « Il

1. Conte n° XVI.

2. *Journal d'un Bourgeois de Paris sous François I^{er}* (1515-1536). V. années 1516, 1517, et Hall, f. 67 v°.

3. *Euphues* (éd. Arber), p. 332 et 334.

4. Liv. cit.

me semble, messire, que vous devriez rougir, même à travers votre masque, et il m'en coûte fort de finir cette danse¹. » Les jeunes utopistes de *Peines d'amour perdues* se travestissent en Moscovites pour être plus libres de faire leur cour :

Their purpose is to parle, to court and dance;
And every one his love-feat will advance
Unto his several mistress².

C'est aussi à la faveur de son déguisement de pèlerin et à travers son masque que Roméo déclare sur-le-champ à Juliette l'amour qui le transporte et l'embrase. L'arrivée de ces pèlerins évoque dans l'esprit du vieux Capulet des souvenirs de jeunesse : « J'ai vu le jour, dit-il, où je portais un masque et où je savais conter tout bas à l'oreille d'une belle dame une histoire qui savait plaire... mais ce jour-là n'est plus... il n'est plus... il n'est plus³ ! » La galanterie perce à chaque instant dans les ballets de la cour au XVII^e siècle; sans doute, elle est atténuée et voilée par l'art du poète, mais elle n'en ressort pas moins de temps en temps comme dans ce passage du ballet de Beaumont où le chœur chante en s'adressant aux « Masquers » : « Courez chacun d'entre vous, attrapez une nymphe... murmurez hardiment à son oreille, Jupin ne pourra que rire si vous vous parjurez⁴. » Combien, enfin, de mascarades et de ballets Cupidon n'est-il pas chargé de présenter ! Le choix qu'en font tant de poètes, au risque d'être monotones, prouve bien qu'ils reconnaissaient en lui la divinité tutélaire de ces amusements, et savaient comment, abrité derrière un masque comme derrière un bouclier, le petit dieu malin décochait ses traits sans trêve ni merci.

Revenons encore une fois au « Maske » de 1512; n'est-il pas vraisemblable que certaines dames refusent de danser parce qu'elles ont peur de se compromettre ou d'être compromises ? Quels propos

1. *The Malcontent*, V, III, et en particulier l'entretien entre Ferneze et Bianca. — *The Insatiate Countess*, II, I, le rendez-vous entre Abigail et Rogers et les effets du Masque sur Isabella. — *The Malcontent*, III, I, 196. — *The Fawn*, V, I, 130. — Voir encore Chettle et Munday, *The Death of Robert Earl of Huntington*, II, II.

2. Acte V, sc. II.

3. Acte I, sc. V.

4. Beaumont, *The Masque of the Inner Temple and Grayes Inne*. — Lenton, *The Innes of Court Anagrammatist, or the Masquers masqued in Anagrammes*. Anagrammes en général assez osés, voir en particulier feuillets D 2 et F 2; ce dernier dans la Pièce justificative n° 4. — Voir encore Dickenson, *Greene in Conceit* (1598) (éd. Grosart), p. 39 : Valeria, femme légère, se mêle à un Masque pour avoir plus facilement accès auprès des hommes qu'elle désire. — Webster, *The Duchess of Malfi*, I, II :

I would have you give o'er these chargeable revels
A visor and a mask are whispering rooms
That were never built for goodness.

ces inconnus leur tiendront-ils derrière leurs masques? Telle raillerie, telle supercherie, telle parole audacieuse ne leur fera-t-elle point perdre contenance? Elles en savent assez sur le « Mask » pour se méfier, mais elles n'en savent pas assez pour accepter; comment les choses vont-elles se passer? Et dans le doute elles s'abstiennent, en attendant peut-être que le « Mask » soit entré dans les mœurs et « reçu » au même titre que les autres divertissements de cour. L'on est assez mal renseigné sur l'étiquette de la cour d'Angleterre, mais il semble, d'après certains faits, qu'elle avait été assez stricte sous le règne précédent. Aux « Disguisings » du mariage d'Arthur et de Catherine d'Aragon, les gentilshommes sont placés d'un côté de la salle, les dames de l'autre : il arrive, parfois, que, le divertissement fini, certains des spectateurs viennent danser, ainsi « le Lord Prince [Arthur] et la Dame Cecill descendirent [des gradins], dansèrent deux basses danses et remontèrent ensuite, le Lord Prince du côté du roi, et la Dame Cecill du côté de la reine ». Aussitôt après, la princesse Catherine et l'une de ses dames descendirent et dansèrent deux autres basses danses, puis remontèrent toutes deux du côté de la reine. A la troisième et dernière fois, l'on vit descendre Henri, duc d'York, tenant par la main sa sœur aînée, la princesse Marguerite : ils dansèrent ensemble deux basses danses, après quoi, se sentant gêné par son manteau, le futur Henri VIII l'enleva brusquement, et dansa en pourpoint avec tant de grâce et d'agrément que le roi et la reine y prirent le plus vif plaisir, et le duc remonta du côté du roi et la dame du côté de la reine »¹.

Le jeune souverain se débarrassa sans doute des usages qui le gênaient avec autant d'impétuosité que de son manteau. Le « Maske » n'eût sans doute jamais été permis à la cour de son père; mais Henri VIII était à l'âge où les passions sont les plus fougueuses, et il se sentait sans doute las d'une épouse plus âgée que lui de huit ans et qu'il n'avait sans doute jamais aimée. Peut-être était-il en quête d'aventures galantes? Chose curieuse, en mai 1513, le nom d'Élisabeth Blount paraît dans le livre des paiements de la cassette royale : elle est la seule dame à y figurer, elle reçoit 100 shillings pour ses « gâges »².

Quoi qu'il en soit, le premier « Mask » n'avait pas eu le même

1. *Harl* 69, f. 30 r° (P. j. n° 2). Aux banquets de la cour les gentilshommes sont souvent à une table et les dames à une autre. — *Cotton MS. Julius B XII*, f. 47 v° (6 jan. 1488) : « The duc of Bedeforde beganne the Table on the Right side of the hall and next vnto hym The lorde Dawbeney an ambassator of the frenche kynges and next vnto hym The duc of Suffolk [etc.]... And at the Table on the lifte side of the hall beganne my Lady Cecill the quenes sister and next Vnto her the Countesse of Oxinforde... and so fourth al that table with ladyes and gentilwomen al on oon side. » — Seigneurs et dames sont séparés à Greenwich aux mascarades de 1527 : Sanuto, *Diarii*, XLV, 265.

2. *C. S. P. H. VIII*, II, p. 1461. — Elle prend part à une mascarade le 1^{er} janvier 1515. *Revels* 217, p. 192-194.

succès auprès de toutes les dames; pour calmer sans doute les appréhensions de certaines d'entre elles, l'on en vint, comme à la fin de certains « Disguisings », à enlever les masques des danseurs; ceux-ci, ne pouvant plus se retirer sans être connus, étaient plus réservés, faisaient honnêtement leur cour, quittes à traiter avec moins de respect certaines danseuses de réputation douteuse ou de mœurs faciles. Au moment où les masques tombaient, il devait être amusant de constater les confusions dues à l'incognito du danseur, à une voix malicieusement imitée, méprises qui font la joie du public du ^{xvi}e et du ^{xvii}e siècles, à en juger par l'emploi qu'en font les poètes dramatiques dans les pièces de l'époque¹.

Reste à savoir maintenant si le « Mask » est d'origine italienne. M. Brotanek, dans une étude très minutieuse des diverses formes du mot, conclut qu'elles sont toutes d'origine française²; si à cela l'on ajoute les faits cités plus haut en remarquant que les masques français dansent et causent avec les dames tout comme les « Maskers » de 1512, il y a fort à gager que le « Mask », comme plus tard tant d'ouvrages italiens, pénétra en Angleterre en passant par la France³.

En France, en effet, les « danses en masque » sont à la mode et ont tout le charme des plaisirs nouveaux, s'il faut en croire le passage suivant des *Arretz d'Amour* qui oppose les masques, aristocratiques et galants, aux momeurs du bon vieux temps avec leurs accoutrements grotesques et leurs jeux surannés : « Il est permis à toutes gens aller en masque aux iours et heures cy apres declairez : fors et excepte aux marchans et gens de basse condition auxquelz le masquer est du tout deffendu, si nest les veilles et iours des festes de leur paroisse (esquelz iours leur est loysible en vser selon toutes-fois qu'il sera dit cy apres. Et nentend lon par ce les priuer daller en mommon en robbes retournees barbouillees de farine ou charbon, faulx visaiges de papier portant argent à la mode ancienne. »

Ronsard établit l'origine italienne du divertissement dans le sonnet suivant :

Mascarade et Cartels ont prins leur nourriture,
L'un des Italiens, l'autre des vieux François,
Qui erroient tous armez par déserts et par bois,
Accompagnez d'un Nain cherchant leur aventure.
L'honneur, des nobles cœurs généreuse poincture,
Les faisoit par Cartels desfier aux tournois
(Ou nuds en un duel, ou armez du pauois)
Ceux qui forçoient les loix, le peuple et la droicture.

1. Pour cet usage dans les Disguisings, Hall, f. 8 v^o, 9 r^o; dans les Masks, *id.*, f. 69 r^o.

2. *Eng. Mask*, 119 et suiv.

3. La notion courante en Angleterre semble avoir été que les Masks étaient d'origine italienne. V. le vers de l'*Edouard II* de Marlowe : « ile haue Italian maskes by night. »

L'accord Italien quand il ne veut bastir
 Un Théâtre pompeux, un cousteux repentir,
 La longue Tragedie en Mascarade change.
 Il en est l'inventeur : nous suyons ses leçons,
 Comme ses vestemens, ses mœurs *et* ses façons,
 Tant l'ardeur des François aime la chose estrange¹.

La France avait peut-être emprunté ce divertissement à l'Italie au moment des expéditions françaises de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle. Il n'est guère question, dans les descriptions de fêtes de cour antérieures au xvi^e siècle, que de danses « en semblance d'hommes sauvages, de fols, etc., de momeries ou bien encore de « danses en barboires » : Jean d'Auton a décrit avec force détails l'une de ces dernières dansée en 1501, à l'occasion des négociations du mariage de la princesse Claude avec le fils de l'archiduc Philippe d'Autriche. C'est en 1507, dans la même chronique, que nous avons rencontré la première mention des « danses en masques » et elles ont lieu à Pavie pendant l'expédition de Louis XII. La petite ville se signala par un déploiement de luxe qui étonne de la part d'une cité aussi peu importante : la noblesse italienne y affluait autour du roi de France ; en raison même de cette affluence, il y eut des banquets suivis de « dances en masques... ou estoient grant nombre de dames, belles a merveilles et habillées moult richement ». A Milan les fêtes recommencent et la foule est si grande que le roi est obligé de s'armer d'une hallebarde et de charger « a tour de bras » sur les curieux ; ce jour-là, en effet, les gentils-hommes dansaient « en masque », « portans habillemens couverts de fleurs de lys, sur leurs chapeaulx grands plumes perses et jaunes, faites en manière de fleurs de lys, les autres en habitz de cordeliers, et les autres en diverses manieres et estranges habillemens. Quoy plus ? Les dames dancierent a relays les unes après les autres, toute la journée². »

Burckhardt et Symonds, pour ne citer que deux auteurs entre beaucoup d'autres, ont parlé des fêtes italiennes et il suffit de lire leurs ouvrages pour savoir combien elles étaient somptueuses et variées³. Le carnaval était l'époque des mascarades ; à Ferrare les masques se répandent dans les rues et envahissent les salles du palais du duc Hercule : les seigneurs de la maison d'Este dansent ce soir-là avec les jeunes dames de la ville, lorsque « une grande multitude de masques » fait son entrée, et les danses reprennent de plus belle (17 janvier 1473). A quelques jours de là, pour le mardi-gras,

1. *Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, VI, 310.

2. Jean d'Auton, *Chroniques de Louis XII* (Soc. H. F.), II, 99 et suiv. ; IV, 289 et 311.

3. Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, II, 155-185. — Symonds, *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*, ch. IX.

toute la ville est en fête, le duc et sa cour se mettent de la partie et les seigneurs de la maison d'Este dansent dans un bal « vestiti in mascara seu in bordùo »¹. A Florence, Lorenzo de' Medici donne un nouvel éclat à ces fêtes et compose des chants carnavalesques que les masques chantent en défilant à travers les rues de la ville². A Rome, le carnaval est aussi populaire, aussi libre que dans les autres cités italiennes : il suffit de parcourir, dans les *Commentarii* de Burchard, certaines pages sur des mascarades obscènes pour se rendre compte que les masques romains savaient profiter du pontificat d'un Borgia³.

III

Le « Mask » ne supprime pas tout de suite les vieux « Disguisings » ; ceux-ci, au contraire, continuent à faire les délices de la cour pendant plusieurs années encore ; à partir de 1520, ils se font de plus en plus rares. Henri VIII célèbre la prise de Tournai par des joutes et un banquet à la suite duquel il paraît avec onze autres « in a masque »⁴ ; c'est le second en date ; il n'en est plus guère question qu'en 1519 ; mais à partir de ce moment-là le triomphe du « Mask » sur ses rivaux paraît assuré⁵.

Il est très curieux d'observer les tentatives de combinaisons entre les diverses formes, comment, par exemple, l'on fait usage du travestissement du « Mask », les longues robes avec chaperons ou capuchons, soit dans un « Disguising », soit pour la présentation d'un « cartel ». Le 7 mars 1518, le roi fait danser par huit hommes

1. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XXIV, 244 et suiv. (Diario ferrarese.)

2. Reumont, *Lorenzo de' Medici* (translated by Harrison), II, 15. — Lasca (pseud. de Grazzini), *Tutti i Trionfi, Carri, Masche(r)ate*, etc. (1559) passim.

3. *Johannis Burchardi Rerum Urbanarum Commentarii*, 31 déc. 1499 ; 2 fév. 1501 ; fêtes de Noël 1502/3 : mascarade obscène. — Je n'insiste pas davantage sur les rapports des fêtes de cour anglaises avec celles d'Italie ou de France parce que mes devanciers en ont déjà longuement parlé ; je me bornerai à signaler, en passant, des rapprochements qui n'ont pas encore été indiqués, et qui révèlent l'influence des ballets étrangers sur les Masques anglais. Voir sur ce point J. A. Symonds, *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*, p. 256-267 ; Brotanek, *Die Englischen Maskenspiele*, p. 282-302, *Fremde Einflüsse* ; Castelain, *Ben Jonson*, p. 621-629. — Sur les ballets français, v. P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour, de Henri III à Louis XIV* ; Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes* ; v. Fournel, *les Contemporains de Molière*, vol. II, Histoire du ballet de cour ; Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, livre deuxième ; R. Roland, *Histoire de l'opéra en Europe*, ch. VIII ; Marsan, *La Pastorale dramatique*, p. 427 et suiv. — Sur les ballets italiens, outre de nombreux articles de revues, v. Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance* ; Solerti, *Ferrara e la corte estense*, et en particulier *Musica ballo et drammatica alla corte medicea*.

4. Hall, f. 45, v°.

5. V. Appendice n° 2.

et huit dames ce que Hall appelle un « Disguising »; mais si l'on se reporte aux comptes du vestiaire préparé pour la fête, l'on voit que celle-ci y est appelée « maskalyn » et qu'il y est question de « longe meskelyn gownys », de « meskellyn hods », de « vessers » (masques), bref, que les danseurs tout au moins portaient le costume des « Masks ». De son côté, Hall mentionne les longues robes de taffetas, « long gounes of taffeta » et dit que les cavaliers étaient masqués ainsi que les dames. Hall et Gibson ne se contredisent donc point comme on serait tenté de le croire tout d'abord, mais leurs points de vue diffèrent : messieurs et dames dansent entre eux sans inviter de spectateurs, et Hall, qui considère la forme du divertissement, l'appelle « Disguising »; Gibson, au contraire, qui ne voit que le vestiaire qu'il a préparé, l'appelle un « Mask »¹.

Le 1^{er} février 1520, quatre gentilshommes se présentèrent devant les souverains, suivis d'un char sur lequel se trouvait une dame assise sous un dais : la dame remit au roi un cartel « dont la teneur était que les quatre gentilshommes, à la course à la bague, répondraient à tout venant pour l'amour de leurs dames ». D'après les comptes, les quatre « tenants » étaient vêtus de satin bleu « with meskelyn »; ces mots peuvent à première vue paraître très obscurs, mais Hall en explique sans doute le sens dans sa relation du défi : il dit en effet que les quatre gentilshommes portaient des vêtements longs et amples, « long and large garmentes, » en d'autres termes, qu'ils étaient vêtus comme des « Maskers »².

1. Hall, f. 67 v^o, 68 r^o. *State Papers H. VIII*, III, a. 113. V. un cas analogue dans Hall, f. 65 v^o, 66 r^o; il est obscur parce que le texte semble avoir souffert (« then entred into the chambre. xii. ladyes disguysed, the fyrst was the kyng himselfe and the French queene, » etc.). Tous sont masqués, le roi et les gentilshommes portent des « maskyng whoodes » sur la tête. Tous ces « maskers » dansent en même temps, « at one tyme »; mais dansent-ils ensemble (together)? Hall emploie cette formule pour la première fois. La fête ayant lieu chez le cardinal, les comptes ne nous sont point parvenus. Hall appelle-t-il ses danseurs « maskers » à cause du costume, ou s'agit-il ici de ce qu'on appelle plus tard « un double masque » ?

2. *Revels* 217, p. 108. — Hall, f. 70 r^o. La confusion des termes est plus apparente que réelle, et ils ne sont pas employés au hasard ni par Hall, ni dans les comptes des menus plaisirs; mais en ce qui concerne ces derniers, l'on ne peut se contenter des sommaires ou des extraits plus ou moins bien faits des *Calendars of State Papers*, et il faut étudier les documents originaux. Gibson distingue, quand il y a lieu, entre les différents divertissements : ainsi, le 14 novembre 1510; il y eut une Momerie de 16 personnes suivie d'un « Disguising » de six lords et de six dames; dans les deux divertissements les hommes étaient masqués et Gibson donne le détail des masques fournis (*Revels* 217, 31) : « Vesers... wer of delivered to xvj mv[m]mers]... It. for vj dysysgyssers. » — Dans le compte du premier Mask, Gibson emploie à plusieurs reprises le mot « mvmyry » (*S. P. H. VIII. Folio A* (4), p. 8, 9), et de nouveau *Revels* 217, p. 100 : « a meskeller or mvmmry » (31 déc. 1519). Cet emploi s'explique si l'on se place au point de vue de Gibson, c'est-à-dire du costumier; il s'agit d'une seule série de vêtements avec masques, or « masks » et momeries à ce point de vue forment une seule et même classe s'opposant aux « Disguisings », où il faut deux séries de costumes, pour hommes et dames et où les masques ne sont pas de rigueur,

Par contre, le besoin se fit bientôt sentir de varier les costumes dans les « Masks » et, en 1519, au lieu des dominos traditionnels, les danseurs portent des habits à l'allemande, les uns en satin jaune, les autres en satin vert, et ornés d'écailles d'or « comme celles d'un dragon ou d'un esturgeon »; mais les quatre « gentlemen » qui éclairent les masques de leurs torches sont revêtus des longs manteaux à capuchons, « meskelyng gowns and hods, » jusqu'alors réservés aux « Maskers » eux-mêmes¹. Dans bon nombre des mascarades suivantes les danseurs reprennent leurs dominos, mais l'on s'ingénie à les varier dans toute la mesure du possible, et l'on en fait des robes de moines, des manteaux de marins, de reîtres, de pèlerins; plus l'on va, plus le besoin de nouveauté force le costumier à s'éloigner des modèles primitifs².

De la cour le « Mask » se répand chez les particuliers et fait bientôt partie des fêtes de noces : sir John Nevill de Chevit marie sa fille et fait représenter à cette occasion une pièce qui est suivie d'un « Mask », puis d'un banquet de cent dix plats, « et tous de viande, » ajoute le brave chevalier avec une vanité amusante³. Henri VIII présente lui-même un de ces « Masks » au mariage des enfants du comte de Rutland (1536). Il arrive à cheval de York Place avec sept autres personnes déguisées comme lui en Turcs; après avoir dansé avec les dames, il enlève son masque et se fait connaître⁴. A quelques années de là, tout bourgeois un peu « cossu » est tenu d'organiser des mascarades pour les mariages de ses enfants⁵.

Sous les règnes suivants, les fêtes de la cour consistent en représentations dramatiques et jeux guerriers, joutes, courses à la bague et combats à la barrière : à ceux-ci il faut ajouter les combats d'ours et de chiens auxquels Élisabeth et Jacques I^{er} prennent un si vif plaisir. Les jeux de la lice sont souvent, comme jadis, l'occasion d'une certaine mise en scène, de déguisements et de tirades en vers, cartels, récits ou présentations. Ben Jonson a composé pour des combats à la barrière trois véritables petites pièces qui sont au nombre des plus nobles ou des plus gracieuses que le poète ait écrites.

En 1575, dans l'un de ses voyages à travers le royaume, Élisabeth séjourna au château de Kenilworth, chez le comte de Leicester. L'illustre favori fit à la souveraine une réception fastueuse. Elle fut accueillie par une sibylle qui lui adressa les prédictions les plus

1. *Revels* 217, 89-97.

2. *S. P. H. VIII. S.* 29, f. 208, 209 r^o et v^o (Brewer III, p. 1556). — Hall, f. 83 r^o, en particulier les costumes des champions juifs et chrétiens. Le vieux costume est encore en usage sous Élisabeth. V. Feuillerat, *Documents relating to the Office of the Revels in the time of Queen Elizabeth*, p. 19, 24, 25, 26, etc.

3. Whitaker, *History of Craven*, 379.

4. Wriothesley, *Chronicle* (Camden Soc. ed.), I, 50.

5. *Cotton MS. Vitellius F. V*, f. 130, 152, 157.

flatteuses. Descendu de l'Olympe, Hercule se contentait du modeste emploi de portier pour avoir la félicité de contempler la reine et de lui exprimer son admiration. La Dame du lac, en apprenant l'arrivée de la Reine Vierge, accourait avec ses nymphes pour implorer sa protection contre le terrible « Sir Bruse sans pitié ». Au retour d'une chasse, Élisabeth rencontrait un homme sauvage, tout vêtu de lierre, qui engageait avec Écho un dialogue qui n'était qu'un long dithyrambe en l'honneur de la souveraine. Divinités et personnages légendaires se pressaient sur son passage au point qu'elle devait se demander parfois si elle n'était pas le jouet de quelque rêve. Les fêtes de Kenilworth firent époque : la noblesse anglaise s'empessa de rivaliser avec le comte de Leicester, de là des petites pièces, des tirades récitées par des dieux, des héros légendaires, des bergers, et auxquelles leurs auteurs donnent généralement le nom d'« Entertainments » (réceptions). Ces compositions ont pour objet de souhaiter la bienvenue à la reine, de la griser d'encens, de lui offrir quelque présent ou tout simplement de la distraire. Certaines d'entre elles sont l'œuvre de poètes connus ou même célèbres, tels que Gascoigne et sir Philip Sidney¹. Sous le règne suivant, Campion, mais surtout Ben Jonson, composent des « Entertainments » qui sont sans doute les chefs-d'œuvre de ce petit genre littéraire².

« Disguisings » et « Mummeries » sont peu à peu tombés dans l'oubli : ils sont remplacés par le « Mask ». Enrichi des dépouilles de ces rivaux qu'il a supplantés ou absorbés, le « Mask » devient de plus en plus complexe ; il s'approprie la mise en scène des « Disguisings » ; les costumes gagnent en variété et la musique, en importance ; enfin les poètes s'en mêlent et, entre les mains de ces enchan-teurs, la mascarade se transforme en un glorieux ballet de cour. Si Henri VIII avait pu assister à l'un des « Masques » du règne de Jacques I^{er}, il eût été ébloui et étonné du progrès accompli depuis

1. Nichols, *Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*. Passim.

2. La distinction entre Entertainment et Mask, entre des compliments de bienvenue et un ballet, est rendue plus nette par le moment où l'un et l'autre ont lieu : le premier, de jour ; le second, de nuit. V. Marlowe, *The troublesome Raigne and lamentable Death of Edward the second, King of England* (1598), feuillet A 2 v° :

..... ile haue Italian maskes by night,
Sweete speeches, comedies, and pleasing shoves,
And in the day when he shall walke abroad,
Like *Siluan* Nimphes my pages shall be clad,
My men like Satyres grazing on the lawnes,
Shall with their Goate feete daunce the Anticke hay,
Sometime a louely boy in *Dians* shape
With haire that gilds the water as it glides,
Crownets of pearle about his naked armes.

Shall bathe him in a spring...
Such things as these best please his maiestye.

le « Maske » de 1512; mais Henri VIII dormait dans le caveau de Windsor un sommeil sans rêves ni réveil. Plus fortunés que lui, nous pouvons en quelques instants remonter le cours des siècles et nous présenter aux portes du palais de Whitehall pour assister au ballet de la cour en l'année 1618, et voir ce qu'est le « Masque » à son apogée¹.

1. La forme « Masque » est introduite au xviii^e siècle sans doute par Jonson. V. Evans, *English Masques*, p. xiii, n. 1.

CHAPITRE II

UN BALLET A LA COUR D'ANGLETERRE

« The Elysian fields are here. » (*Masque of Beauty.*)

Popularité des « Masques ». — La date. — Le choix des danseurs. — Les répétitions. — Les invités et le public. Conditions d'admission. — Le ballet. — Ses divers éléments.

Le « Masque » est la plus importante et la plus solennelle des fêtes de la cour d'Angleterre pendant les quarante premières années du xvii^e siècle. Les correspondances de l'époque passent sous silence les représentations dramatiques données, en présence des souverains, à Hampton Court ou Whitehall, tout au plus font-elles mention d'un carrousel, d'une course à la bague ou à la barrière; par contre, il y est souvent question des ballets.

Tous les ans, ou peu s'en faut, dans les derniers jours de novembre, la curiosité s'éveille, l'on court aux renseignements, et l'on apprend, avec plus ou moins de satisfaction, que le roi et la reine ont décidé de faire les frais d'un nouveau « Masque ». Aussitôt courtisans et « nouvellistes à la main » d'annoncer la nouvelle à leurs parents, leurs amis ou leurs clients retenus, les uns sur leurs terres, les autres à l'étranger. Ils nomment les héros de la fête : la reine Anne de Danemark, le prince Henri, le prince Charles, plus tard Charles I^{er}, la reine Henriette-Marie. Ils n'omettent pas de dire qui supporte les frais et citent, le plus souvent avec consternation, les sommes de plus en plus énormes que les souverains consacrent à leurs plaisirs, au grand désespoir de ceux qui ont pour mission d'essayer d'équilibrer les finances du royaume. La date du ballet ne change guère, elle est presque invariablement fixée à la nuit des Rois et le « Masque » termine dignement les douze jours de réjouissances des fêtes de Noël ¹. Parfois, pour une raison ou une autre, le plus souvent par suite d'une querelle de préséance, le ballet est retardé de quelques jours, renvoyé à la Chandeleur, aux jours gras

1. *Correspondance diplomatique de Christophe de Harlay, comte de Beaumont.* Au Roi, 13 janvier 1604 : « [le ballet] se devait danser au Vendredi [6 janvier] dernier jour des fêtes de Noël selon la façon d'Angleterre et le plus honorable... pour la cérémonie qui s'y observe de tout temps publiquement. » *Id.*, 23 janvier : « [l'Épiphanie], un jour de cérémonie des plus grands d'Angleterre. »

ou même, comme en 1624, aux calendes grecques¹. En 1631 et 1632, Charles I^{er} et Henriette-Marie dansent chacun leur « Masque »; le roi, deux ou trois jours après l'Épiphanie; la reine, le soir du mardi-gras.

Tout le monde est curieux de connaître les noms des danseurs, des quelques privilégiés qui viendront, aux côtés du prince, de la reine, du roi lui-même, éblouir ou charmer la cour. Les souverains choisissent eux-mêmes les compagnons de leurs plaisirs; dans certains cas, le lord chambellan semble chargé de recruter les danseurs; en tout cas, c'est à lui à informer par lettre les élus de la distinction dont ils sont l'objet². La faveur, le rang et le bon plaisir des souverains décident le plus souvent du choix des « Masquers ». La tâche est délicate : que de choses dont il faut tenir compte, à commencer par les rivalités entre Anglais et Écossais ! Lorsque l'un de ces derniers, John Ramsay, vicomte d'Haddington, épousa la fille du comte de Sussex, la belle Anne Radcliffe, le ballet des noces fut dansé par cinq Anglais et sept des compatriotes du marié; à leur tête se trouvait le duc de Lennox, qui avait réuni autour de lui ce que la cour comptait « de plus galant »³. À défaut du rang, l'on considère le talent des danseurs : dix des plus agiles « gentlemen » de la cour font merveille au mariage du grand favori Somerset et de Frances Howard; mais cette fois encore, en raison de la nationalité de chacun des époux, et pour éviter tout froissement, cinq des « Masquers » sont Anglais et cinq, Écossais⁴.

Il va sans dire que l'honneur d'être au nombre des « Masquers » est l'objet de bien des convoitises et l'occasion de plus d'une intrigue⁵ : de là cabales, déceptions, dépits aux effets imprévus et piquants, historiottes et « potins » qui fournissent matière à bien des lettres pleines de malice. « Voici maintenant les nouvelles féminines, écrit sir Thomas Edmonds au comte de Shrewsbury quelques semaines avant le *Ballet de noirceur* (1605), l'on fait de grands préparatifs pour le « Masque » de la reine, auquel prennent part Sa Majesté et onze dames : la comtesse de Bedford, la comtesse de Suffolk, lady Susan Vere, lady Dorothy Rich, une fille du lord chambellan, lady Walsingham, lady Beville et quelques autres que j'ai oubliées dans ma hâte; mais la comtesse de Northumberland s'est

1. C. S. P. Venice, XI, art. 149, 154, 413, 420, 439, 443. — Sir John Finnett, *Finetti Philoxensis : som choice Observations... touching... the Puntillos of forren Ambassadors in England* (1656), p. 133.

2. Pièce justificative n° 5.

3. Lodge, *Illustrations*, III, 223. — Le Fèvre de la Boderie, *Ambassades*, III, 76.

4. *State Papers James I*, vol. LXXV, art. 53. — *Id.*, LXXVI, art. 2. (Lettres de J. Chamberlain, 30 déc. 1613, 5 janv. 1614.) — V. encore *id.*, LXXX, art. 4.

5. Lodge, III, 88. Le comte de Worcester au comte de Shrewsbury, 2 fév. 1604, à propos des dames d'honneur de la reine : « ... But the plotting and malice among them is such that I think envy hath tied an invisible snake about most of their necks to sting one another to death. »

excusée parce qu'elle est malade, lady Hertford, parce qu'elle a la rougeole; la comtesse de Nottingham souffre d'un polype dans le nez et on craint d'avoir à l'opérer. Lady Hatton aurait bien voulu être du « Masque », mais, pour quelque motif inconnu, elle en a été exclue; là-dessus elle s'est retirée chez elle et refuse de laisser son époux, l'« Attorney general », dormir à ses côtés ou même dans sa chambre, « quelque grande envie qu'il en aye, » tant qu'il n'aura pas exécuté toutes les promesses faites au moment de son mariage¹. Le pauvre homme ! Il s'était sans doute fait fort de procurer à sa femme les bonnes grâces de la jeune souveraine et lui avait peut-être promis d'obtenir qu'elle figurât, aux côtés d'Anne de Danemark, dans le prochain ballet de la cour; mais l'imprudent magistrat avait compté sans la volonté de la reine et la malice de ses dames. Fort jolie et très autoritaire, lady Hatton devait presque fatalement exciter la jalousie, froisser et indisposer ceux qu'elle approchait. Cette déconvenue tragi-comique n'était d'ailleurs que l'un des premiers épisodes d'une longue suite de discussions et de querelles entre la jeune beauté et le vieux barbon; la cour et le public suivaient avec délices les phases de cette lutte, tantôt alarmantes, tantôt, et le plus souvent, grotesques².

Les danseurs une fois choisis, les répétitions commencent dès le début de décembre et se poursuivent tous les jours pendant cinq ou six semaines. En 1616, elles se prolongent pendant cinquante jours : c'est un véritable assujétissement; mais les danses sont compliquées et une longue pratique est absolument nécessaire pour se rendre maître de toutes leurs subtilités. Tant qu'il ne s'agit que de l'étude de ces danses, les futurs « Masquers » peuvent s'exercer n'importe où, à Greenwich ou à Newmarket; ces répétitions sont même l'occasion de réunions fréquentes chez les membres de la noblesse de la cour. « Ici, écrit John Chamberlain à son ami sir Dudley Carleton, l'on s'exerce beaucoup en vue du ballet de la nuit des Rois, et il y a de fréquentes réunions chez les nobles dans l'après-midi : hier, par exemple, le prince et sa suite se trouvaient chez lord Bridgewater, où ils prirent part à un grand banquet et rentrèrent ensuite pour le souper, selon l'usage courant. » (1624)³.

1. Winwood, *Memorials*, II, 39 et suiv. John Packer à Winwood, 12 déc. 1604.

2. Gardiner, *A History of England from the Accession of James I to the Outbreak of the Civil War (1603-1642)*, vol. III, p. 84-100.

3. *Historical Manuscript Commission. Duke of Rutland, Belvoir Castle*, vol. VII, pt. IV, p. 211 : Thomas Scriven au comte de Rutland à Belvoir, 3 déc. 1610 : « The Prince is com to St. James and prepareth for a maske. » — *Declared Accounts, Audit Office*, Bundle 390, Roll 54 : « To William Marshe and three of his fellowes gromes of his Majesties Chamber... for the allowance of them selves and one grome porter for rydinge waytinge and attendinge... at Newmarkett vppon the Maskers duringe there tyme of practisinge by the Space of fiftie dayes in the monethes of Nouember and December 1616. xli" xliij" iiiij^a ». — V. encore *S. P. J. I*, XCV, art. 5, Chamberlain à Carleton, 3 janv. 1618,

Parfois un accident fâcheux vient jeter une ombre funèbre sur l'entrain de la jeunesse dorée. « Sir William Bowier, écrit encore Chamberlain à Carleton, a perdu son fils aîné sir Henri: c'était un danseur réputé et il devait faire partie du ballet; mais s'étant trop échauffé, à force de s'exercer, il a contracté la variole et en est mort, laissant un fils et une jeune veuve. » L'ombre passa comme celle d'un léger nuage, le soleil reparut presque aussitôt et le ballet fut dansé comme si rien n'était arrivé¹.

Aux études font suite les répétitions générales : musiciens, acteurs, danseurs sont maintenant réunis dans la salle des fêtes, les décors sont dressés, l'on fait jouer les machines; il faut que les « Masquers » s'habituent, si je puis dire, à celle sur laquelle ils feront leur apparition, que la reine et ses dames montent, se tiennent sans crainte, et même avec grâce, sur le nuage que les cabestans soulèvent et font planer à plusieurs mètres au-dessus du plancher de la scène. L'on doit encore se rendre compte de l'éclairage des diverses personnes, régler leurs attitudes, leurs mouvements, leurs évolutions ou leurs danses dans la salle. Ces dernières répétitions sont des plus importantes : l'harmonie, l'ensemble du ballet en dépendent². L'on se représente sans peine l'air affairé de tous les organisateurs du « Masque » : poète, architecte, machinistes, musiciens, acteurs, maîtres de danse, tous se démènent à l'envi sous l'œil vigilant du lord chambellan ou de l'intendant des menus plaisirs. Parmi les témoins de ces répétitions se trouvent ceux qui, redoutant les bousculades de la représentation, ont réussi à se faufiler dans la salle avant le grand jour³.

Plus l'on va, plus le ballet prend d'importance; les correspondances en parlent toutes, les ambassadeurs tiennent les souverains étrangers au courant des progrès ou des péripéties du « Masque »,

et en part. *Hist MSS. Com.*, Appendix VIIIth Report, p. 216, sir Edward Conway au comte de Bristol, 14 nov. 1623 : « ... the Prince and the Duke are well and practise the maske diligently every day. » *Id.*, Ap. III Rep., p. 79, Algernon, comte de Northumberland, à sa sœur la comtesse de Leicester, 5 déc. 1639. — *S. P. J. I*, CLVIII, art. 5. Ces répétitions ont souvent lieu à Whitehall. *Declared Accounts*, *Aud. of B.* 391, R. 59 (1620-1621) : « ... for makinge readye Whitehall... the privie chamber on the Quenes syde twoe seuerall tymes for the Princes practysinge fower dayes, the hall for the Princes maskes twyce ten dayes... » L'année suivante, les répétitions ont lieu dans « the quenes greate Chamber », *D. A. Aud. of B.* 391, R. 60 (1621-1622).

1. *S. P. J. I*, LXXV, 53 (30 déc. 1613).

2. *C. S. P. Ven.* XI, art. 420, 22 janv. 1609 : « ... the Queen holds daily rehearsals and trials of the machinery. » — Whitelocke, *Memorials*, p. 19 : « The Dancers, Masquers, Anti-Masquers and Musicians did before-hand practise in the place where they were to present the Masque, and the Scenes were artificially prepared at the lower end of the Banqueting House. » — V. des allusions fréquentes aux répétitions dans les pièces du temps. Chapman, *The Widow's Tears*, III, II. — Shirley, *Love in a Maze*, V, II. — Brome, *The Court Beggar*, V, II. — *The English Moor*, IV, II.

3. Osborne, *Traditionall Memoyres on the Raigne of King Iames*, p. 76.

et s'excusent de ne pouvoir poursuivre les négociations en cours. Les affaires du royaume sont suspendues : « Le roi et la cour, écrit Zorzi Giustiniano au doge et au Sénat de Venise, sont entièrement absorbés par les fêtes et le ballet de la reine. » « Ce ballet, écrira quelques jours plus tard notre ambassadeur, Le Fèvre de la Boderie, a été ce qui a entièrement occupé le Bureau en cette cour. » (1608)¹.

En dehors de Whitehall, l'on n'est pas moins passionné pour les « Masques », bien au contraire ! D'autant mieux que ces ballets, loin d'être le privilège exclusif des courtisans, sont une des rares occasions où un bourgeois peut se glisser à la cour. La cour ! Le mot seul suffit à éblouir les bonnes gens ; n'est-elle pas, en effet, « la source par excellence des bonnes manières, » des modes, de l'élégance, de la galanterie, de tout ce qui brille et de tout ce qui séduit ? Vue d'une petite ville de province, du fond des terres du gentilhomme campagnard, de derrière le comptoir du marchand de la cité, la cour fait l'effet d'une sorte d'empyrée, de « neuvième ciel »² dont l'éclat fascine tous ceux que leur naissance ou leur fortune en a exclus. Aussi, dès qu'on entrevoit la possibilité de pénétrer dans l'olympé, de frayer avec les dieux et de jouir de leurs plaisirs, c'est une poussée folle vers Whitehall : le Strand est encombré à ne savoir où passer ; membres de la « gentry », bourgeois cossus suivis de leurs pimpantes épouses, se pressent en foule vers le Banqueting-House, entravant la marche des pesants carrosses qui transportent les grands de leurs hôtels jusqu'au palais³. Ce n'est rien encore, le plus dur reste à faire : il faut s'ouvrir un passage à travers la cohue jusqu'aux portes de la salle et réussir à se faire admettre ; or, il y a beaucoup plus de monde que de places, le nombre des élus sera donc fort petit.

La garde des portes est confiée au lord chambellan et aux « gentlemen ushers », et ce n'est point une sinécure⁴ ! Les hallebardiers et les huissiers ont toutes les peines du monde à dégager les entrées et à refouler le public ; alors, au comble de la fureur, le chambellan accourt à la rescousse, encourage ses hommes, et, prêchant d'exemple, lève son sceptre blanc et frappe à tour de bras : les coups pleuvent de tous côtés sur les intrus, hommes ou femmes, n'importe, encore une fois Dieu reconnaîtra les siens ! Ces échauffourées font des victimes : la bagarre fut telle à l'entrée du *Ballet*

1. C. S. P. Ven. XI, 146. — De la Boderie, III, 42. — Lodge, III, 223.

2. *Every Man out of his Humour*, acte IV, sc. vi.

3. Wheatley, *London Past and Present*, au mot « Strand ». — *The Silent Woman*, I, i. Sir Amorous-La-Foole, cherche à se créer de belles relations, il prend une maison dans le Strand. — Shirley, *The Lady of Pleasure*, I, ii.

4. Marston, *The Malcontent*, V, iii. — Jonson, *Cynthia's Revels*, V, ii. — *Love Restored*. — *The Irish Masque*. — *The Masque of Augurs*. — Shirley, *The Triumph of Peace* (deuxième antimasque). — Beaumont et Fletcher, *The Maid's Tragedy*, I, ii. — *Four Plays in one*, Induction. — *A Wife for a Month*, II, iv et vi. — Shirley, *The Constant Maid*, IV, i. — Overbury, *Characters*, A Puny Clarke.

de noirceur, que quelques dames furent contraintes de s'aliter et se plainquirent de la brutalité des « bâtons blancs ». D'autres se trouvèrent enfermées, en tas, entre les portes des galeries, et durent patienter ainsi jusqu'à ce que tout fût fini¹.

Le plus féroce de tous les chambellans fut Philippe Herbert, comte de Montgomery; borné, violent et plein de morgue, il s'acquitta de ses fonctions avec une vigueur mémorable et, au dire des contemporains, « il cassa bon nombre de têtes moins vides et folles que la sienne². » A force de taper, il finit par briser son bâton, et ce fut sur le dos d'un poète : ce poète était Thomas May, auteur d'une traduction, aujourd'hui oubliée, de la *Pharsale* de Lucain, mais dont le véritable titre de gloire est sans doute de figurer dans les *Sous-Bois* de Ben Jonson, comme le « chosen friend », l'ami d'élection du grand poète. L'incident était d'autant plus fâcheux qu'il se produisait au *Ballet du triomphe de la Paix* (1634), monté à grands frais par les quatre Écoles de droit de Londres, et que May appartenait à celle de Gray's Inn. Charles I^{er} était présent, il reconnut son poète, comme il se plaisait à l'appeler, et prit lui-même l'affaire en main. Le lendemain, l'orgueilleux chambellan fit venir sa victime, s'excusa avec la meilleure grâce du monde et lui remit cinquante livres en guise d'indemnité³. A la suite de cette affaire, qui avait fait grand bruit, les conditions d'admission au ballet furent améliorées, et, quinze jours après, n'entrèrent que ceux qui avaient des billets du lord chambellan, et encore un à un, par une sorte de chaise tournante ou de tourniquet⁴.

Les chances d'entrée dépendent de bien des circonstances : d'abord des dimensions de la salle et de la place dont on dispose. Si le ballet a lieu dans le « Hall » de Hampton Court, pour peu que les décors soient encombrants, l'on ne peut guère laisser entrer que des personnes de qualité⁵. En 1613, à l'occasion des ballets des noces de la princesse Élisabeth avec l'électeur palatin, l'on décide, pour gagner

1. S. P. J. I, XII, art. 6. Carleton à Chamberlain, 7 janv. 1605.

2. Osborne, *Trad. Mem.*, p. 75. — Le mot se trouve déjà dans *The Maid's Tragedy* (éd. 1622), I, 1 : « ... I cannot blame my Lord Calianax for going away; would he were here, he would run raging among them, and break a dozen wiser heads than his own in the twinkling of an eye. » Calianax n'est pas, comme on l'a cru, Philip Herbert, puisque celui-ci ne devint Chambellan qu'en 1626. V. Record Office. *Lord Chamberlain's Department*, vol. DCXLVIII non paginé, mais au milieu du volume : « My L^{ty} The Earle of Montgomery receiued the L. Chamberlaines staffe at Nonsuch. 3^o August. 1626. E. Tauerner. »

3. Strafford, *Letters and Papers*, I, 207. M. Garrard à Strafford, 27 fév. 1634. — V. Marvell, *Satires* (Muses' Library), p. 11.

4. Strafford, I, 207. — Le tour ou tourniquet était déjà employé à York House chez le duc de Buckingham dès 1626. Bassompierre, *Journal* (S. H. F.), III, 275 : « ... à Iorchaus cheux le duc... on mena le roy et nous dans une autre salle ou l'assemblée estoit, et on y entroit par un tour, comme aux monasteres, sans aucune confusion; ou l'on eut un superbe ballet. »

5. S. P. J. I, VI, 21. — Voir chapitre de la Mise en scène.

de la place, que l'on n'admettra pas les dames avec des vertugadins ou robes à paniers¹.

La protection d'un grand de la cour est également nécessaire : les courtisans se chargent, en effet, de faire entrer ce qu'ils appellent leurs « troupes », et encore n'y parviennent-ils pas toujours sans peine ! Le lord chambellan les voit arriver d'un mauvais œil : « J'espère, s'écrie-t-il, que sa seigneurie n'amène pas de troupe avec elle, car je me verrais forcé de la renvoyer. — Il n'y a que cette dame, » plaide le courtisan, et on la laisse passer². Mais il est des jours où les courtisans eux-mêmes ont du mal à pénétrer : « Eh bien, qu'est-ce ? qui êtes-vous, Monsieur ? — Qui je suis, Monsieur ?... Comment, vous ne me connaissez pas ? — Non, ma parole, je ne vous connais point ! — Je suis pourtant bien certain que nous avons dîné ensemble aujourd'hui même. — Eh ! que m'importe ! j'ai dîné avec vous dans la cité, vous y avez payé mon dîner, je vous reconnais et suis votre obligé ; mais, depuis, mon esprit a transmigré dans mes fonctions, vous venez maintenant à la cour pour être payé en retour et devenir mon obligé... ; je ne vous connais pas, non, je ne vous connais pas ! — Voyons donc, Monsieur ! — N'insistez pas..., quand vous seriez mon camarade de lit depuis sept ans, quand vous m'auriez prêté l'argent pour payer ma charge, je devrais rester fidèle à mon devoir ; le seul fait de vous parler est un fâcheux exemple. — Bah ! vous êtes un courtisan par trop scrupuleux ; je suis courtisan moi aussi, mais je n'avais jamais pensé que votre charge ou votre titre pussent vous interdire l'humanité, les bonnes manières et vous donner cet orgueil et cette arrogance incurables ! » Quand le chambellan apprend que le courtisan n'amène pas d'amis, ne vient pas emprunter d'argent ni même réclamer ce qui lui est dû, il se radoucit quelque peu, laisse entrer et court assouvir sa rage sur d'autres victimes³.

Les « troupes » des courtisans sont composées d'ordinaire de bourgeois et de bourgeoises de la cité ; le courtisan ne dédaigne pas d'honorer de sa présence la maison du gros commerçant de la cité ; il n'exige, en retour, que de pouvoir puiser à pleines mains dans les coffres de son hôte, et de faire de sa jeune et jolie femme l'instrument de ses plaisirs⁴. Pour peu qu'il sache s'y prendre, il réussit à avoir la bourgeoise pour complice et reçoit de ses mains l'argent soustrait

1. *S. P. J. I*, LXXII, 30. Chamberlain à Carleton, 18 fév. 1613 : « ... this time there was a course taken and so notified that no lady or gentlewoman [et non « gentleman » comme le dit Nichols et après lui Miss Strickland] shold be admitted to any of these sights with a vardingale, which was to gaine the more roome, and I hope may serue to make them quite left of in time. »

2. *The Maid's Trag.*, I, 1.

3. *Four Plays in one*, Induction.

4. Brome, *The City Wit*, IV, 1. Description par Rufflit du bonhomme Crasy et de Josina. — Shirley, *Love-tricks*, I, 1, tirade de Gasparo sur la folie.

au mari. La femme du marchand de la cité ne rêve, en effet, que cour et courtisans : elle ne se consolera jamais de n'être pas née dame de qualité, méprise son mari et le lui fait durement sentir. Le pauvre homme, soit prudence, soit simplicité, soit résignation, ouvre sa maison aux parasites dorés, flatte tous les caprices de sa femme, se tue de travail ou se saigne aux quatre veines pour satisfaire et celui qui le vole et celle qui le trompe¹. C'est là, à peu de chose près, l'histoire du pauvre Deliro, de la perfide Fallace et du semillant Fastidious Brisk, telle que Jonson nous l'a racontée. Deliro est un des ancêtres du Leverdet de l'*Ami des femmes*, mais moins perspicace et moins résigné. Fastidious Brisk appartient à cette « certaine espèce de courtisans », dépeints par La Bruyère, « dont les cours ne sauraient se passer... hommes flatteurs, complaisants, insinuants, dévoués aux femmes dont ils ménagent les plaisirs, étudient les faibles et flattent toutes les passions². » Quant à Fallace, il ne lui manque que le courage ou l'occasion de mal faire, et il suffit, pour s'en convaincre, de prêter l'oreille à ses transports : « O mon doux Fastidious Brisk ! O mon beau courtisan ! Tu m'arraches des soupirs et tu me forces à m'écrier : heureuse, mille fois heureuse la femme qui a un courtisan pour époux !... ô l'infortunée qui n'a ni mari ni ami à la cour ! O mon doux Fastidious, ô mon beau courtisan ! Avec quelle grâce il se courbe pour faire sa révérence ! Avec quelle ardeur il presse ses lèvres contre celles de la femme qu'il embrasse ! Comme il se tient droit à table ! Avec quelle délicatesse il découpe ! Quel charmeur lorsqu'il parle pour donner des nouvelles de tel lord ou de telle grande dame ! Comme il essuie proprement sa cuillère à chaque bouchée de laitage ! Et quel coquet étui à cure-dents il porte toujours sur lui ! O doux Fastidious, ô mon beau courtisan³ ! » Lorsqu'une femme est dans cet état d'exaltation, le courtisan n'a pas grand mal à arriver à ses fins. Sa façon de procéder est bien simple et presque toujours la même : il invite le bourgeois à venir à la cour d'abord seul, lui montre les appartements privés du roi, la salle des fêtes, et en fait ainsi son obligé en attendant d'en faire sa dupe. A la seconde fois, il l'invite avec sa femme, et cette fois pour assister au ballet de la cour ! A cette nouvelle, la bourgeoise ne se tient plus de joie ; enfin son rêve va se réaliser, elle verra le « Masque » !... le noble courtisan lui nommera tous les danseurs qu'il reconnaîtra à merveille en dépit de leurs travestissements⁴. La dame tâche de se donner le bel air de la cour, recherche

1. *Every man out of his Humour* : Deliro et Fallace. — *The Poetaster* : Albius et Chloe.

2. *Caractères*. De la Cour.

3. *Every Man out of his Humour*, IV, 1.

4. T. Powell, *The Art of Thriving... together with the Mystery and Misery of Lending and Borrowing*, The Courtier's method. — Massinger, *The City Madam*, II, II. — Webster, *Westward Hoe*, V, 1.

la société de quelque dame de qualité, d'accès et de mœurs faciles, telle que cette lady Cytheris, si bien dépeinte par Ben Jonson. Cette vertueuse personne a vite fait de mettre dame Chloé au courant des usages, et chatouille sa vanité en lui assurant que sa toilette est des plus élégantes et que sa beauté fera bien des envieuses : « Vous verrez, lui dit-elle, les dames se presser autour de vous avec leurs grandes manches et vous demander où vous avez acheté votre linon et combien vous l'avez payé et qui empêche votre linge et vous supplier de les aider à découvrir quelque vertueuse lingère... — Et les lords et les poètes de la cour, interrompt Chloé, me feront-ils bon accueil aussi? — N'en doutez pas... ah ! ils vous en donneront des baisers qui feront pit-pat, pit-pat, pit-pat sur vos lèvres, aussi drus et serrés que les pierres lancées des frondes à l'assaut d'une ville. Et puis vos oreilles seront si bien bourrées de leurs compliments, que vous ne pourrez de trois ans attraper un rhume de cerveau, même avec la meilleure volonté du monde¹. »

Dame Chloé et ses compagnes n'entrent que parce qu'elles sont jeunes et jolies, les vieilles restent à la porte, l'on n'en a que faire et puis elles toussent si fort que l'on n'entend plus la musique². Le bourgeois prend son courage à deux mains, entr'ouvre la porte, passe la tête, et interpelle son protecteur qu'il appelle son beau-frère, peut-être pour la circonstance : « Mon frère, maître Asotus ! — ASOTUS : Qui est là ? — LA BOURGEOISE : C'est moi, mon frère. — ASOTUS : Dieu me préserve, la voilà ! (*Au Chambellan.*) Mon bon Lord, faites-la entrer. — LE CHAMBELLAN : Faites place, en arrière là ! » Et la citoyenne d'entrer, mais au moment où le mari se prépare à en faire autant, l'un de ceux qui aident à garder la porte s'écrie : « Tapez donc sur ce nigaud-là ! — Mais c'est mon mari, intercède la bourgeoise qui en est sans doute à ses débuts. — Il n'en est donc que plus nigaud, » reprend l'autre. Asotus s'interpose : « Mon frère, dit-il au mari évincé, résignez-vous à ne pouvoir entrer : pour vous dire toute la vérité, les maris ne sont pas admis. Je reviendrai sous peu à la maison avec ma sœur, soyez assez bon, mon frère, pour venir à notre rencontre avec une lanterne. » Et comme la jeune étourdie paraît un peu saisie : « Allons, ma sœur, ajoute-t-il, un peu de gaîté : nous allons rire sous peu. » Aussitôt les galants d'entourer la jolie bourgeoise : « Et quel nom doit-on vous donner ? demande l'un. — Je m'appelle La Chute, répond-elle. — Ma bonne madame La Chute, dit un autre, je suis si fâché que votre mari n'ait pas pu entrer ! — Ce n'est pas un grand malheur pour lui, répond la dame. — Non,

1. *The Poetaster*, IV, 1. — Sur les toilettes et la tenue de la bourgeoise ambitieuse et coquette, v. Davenant, *The Cruel Brother*, II, 1. — Massinger, *The City Madam*.

2. Fletcher, *A Wife for a Month*, II, iv.

non, remarque un troisième, elle n'en sera que plus libre¹. » Et le fait se répète l'instant d'après : « Repoussez ces bourgeois et laissez entrer leurs femmes, leurs jolies femmes. (*Aux dames.*) Vous êtes deux jolies femmes, sont-ce là vos maris? — L'UN DES MARIS : Oui, en attendant qu'elles trouvent mieux. — LE CHAMBELLAN : « Je le crois volontiers, ils ne seraient pas assez fous autrement pour les laisser ainsi, livrées à elles-mêmes, dans une réunion de jeunes courtisans qui, à la vue de jeunes femmes, se pressent en foule comme un essaim d'abeilles au mois de mai. (*Aux bourgeois.*) Vous ne devez pas crier. — Oh ! non, Monseigneur, nous sommes trop bien dressées. — Même pas si un jeune lord vient vous faire la cour... — Oh ! nous sommes au courant. — Et il ne faut pas vous plaindre si vous êtes fortement serrées, nous vous serrerons d'une façon terrible. — Nous savons ce qui peut nous arriver de pire. — Eh bien alors, entrez toutes deux sans bruit. (*Aux maris.*) Vous voulez entrer vous aussi ; mais il n'y a de place pour vous, je le regrette, allez-vous-en, tâchez d'oublier vos femmes ou priez pour qu'elles puissent tout endurer avec patience : vous aurez peut-être des héritiers qui deviendront de sages échevins. Allez, ou j'appelle la garde... Enlevez-moi ces bourgeois !... jetez-moi ces cocus dehors !... (*Aux galants.*) Prenez ces dames à part, causez avec elles en particulier et donnez-leur ce qu'elles sont venues chercher². »

Ces scènes scandaleuses ne sont point des inventions des poètes dramatiques du temps : dès 1605, au second ballet de la reine, une dame fut surprise en flagrant délit avec son amant sur la terrasse de la salle des fêtes et dirigée en conséquence sur la loge du portier³.

Arthur Wilson, le biographe de Jacques I^{er}, sir Francis Osborne, dans ses Mémoires, à plus forte raison les Puritains, se sont-ils tous élevés contre les abus constants dont ces fêtes étaient l'occasion : « Les « Masques » et les pièces jouées à Whitehall, écrit l'un d'eux, n'étaient que des provocations à la débauche ; les courtisans n'invitaient à ces spectacles les femmes des bourgeois de la cité que pour les déshonorer et il n'y a pas d'antichambre ou d'appartement dans le palais qui, s'ils pouvaient parler, ne le confirmerait⁴. »

1. *Cynthia's Revels*, V, II.

2. *A Wife for a Month*, II, IV et VI. — *Four Plays in one*, Induction.

3. *S. P. J.* I, XII, art. 6. Carleton à Chamberlain, 5 janv. 1605 : « It were infinit to tell you what losses there were of chaynes, Jewels, purces and such like loose ware, and one woeman amongst the rest lost her honesty, for which she was caried to the porters lodge being surprised at her bassnes on the top of the Taras. »

4. Wilson, *The History of Great Britain, being the Life and Reign of King James the first*, p. 53. — Osborne, *Memoyres*, p. 75 et suiv. — Peyton, *The Divine Catastrophe of the Kingly Family of the House of Stuarts*, p. 47. — V. encore Fletcher, *Monsieur Thomas*, III, I. — Shirley, *The Duke's Mistress*, III, II. — Milton, *Paradise Lost*, IV, 767 et suiv.

Les mines déconfites, les vaines fureurs des malheureux maris font la joie des galants qui racontent une fois de plus les histoires de circonstance et les enjolivent, chacun, de quelques détails piquants. Au vieux « stock » vient s'ajouter une historiette nouvelle, elle vole de bouche en bouche, chacun veut la raconter, tous la tiennent d'un ami, témoin oculaire et digne de confiance; tel va jusqu'à citer les noms, tel autre, plus effronté, n'hésite pas à montrer du doigt l'héroïne supposée de la mésaventure, qui ne sait plus où elle en est et perd contenance. « Je vais vous raconter une histoire... Ce dernier Noël, un bourgeois et sa femme furent invités un soir aux fêtes d'une des Écoles de droit. Retenu par ses affaires, le mari laisse aller sa femme à l'avance pour lui garder une place... Mais avant de partir, et se doutant des obstacles qu'il aurait à surmonter pour pénétrer dans la salle, il délibère avec elle pour savoir par quel signe, quel truc, quelle bannière ou quel bijou il pourrait se faire connaître quand il frapperait à la grande porte... on lui avait dit que la foule serait plus grande que jamais, ses clameurs on ne peut plus bruyantes et capables d'étouffer les cris d'un banc de marchandes de poisson. Il invente de lui-même un excellent signal, et décide que l'insigne qui le fera reconnaître sera une corne; il soufflera dans sa corne et annoncera ainsi sa venue. Les porteurs de torches et les commissaires reçoivent des instructions pour l'admettre. Il arrive, sonne l'alarme avec sa corne et entre en poussant un grand cri : toute la salle se lève, l'on s'imagine que c'est quelque châtreur de truies qui a réussi à se frayer un passage jusque dans la salle. La bourgeoise se met à rougir, l'assemblée à railler, et le nigaud, comme un gueux qui marche au pilori, à rire, inconscient de sa propre disgrâce, et là-dessus les « punies » décrètent que nul, si sa femme est entrée à l'avance, ne pourra venir se divertir à leurs fêtes s'il ne porte sur lui sa corne¹. »

Les fournisseurs qui ont travaillé pour le « Masque » et leurs familles sont au nombre de ceux qui assiègent la porte : « C'est moi qui ai peint cet escalier ! » crie le peintre. « Et c'est mon mari qui a brodé deux des plus beaux habits, reprend la femme du brodeur, nous ne sommes pas des grandes dames, mais nos modestes vêtements ne nous empêchent pas d'être des chrétiennes et des sujets du roi, par la grâce de Dieu² ! » Une voix crieuse domine toutes les autres, c'est celle de la vieille costumière, commère intarissable dont le fils, Robin, joue un rôle dans le ballet : « Eh bien, que tous les seigneurs me bénissent... où suis-je, oui, où suis-je? où est mon fils?... Service du roi, ils feraient aussi bien de servir un savetier, certains d'entre eux, pour les jolies manières qu'ils ont... ah oui !...

1. Webster et Dekker, *Westward Hoe*, V, III.

2. Shirley, *The Triumph of Peace*; tout le second Antimasque a pour sujet une irruption supposée des fournisseurs dans la salle des fêtes.

une bousculade n'attendait pas l'autre... Une place, mais oui, il me faut une place, je veux une bonne place pour voir jouer mon enfant devant Leurs Majestés le roi et la reine — Dieu les bénisse! — ce soir même. — Il n'y a pas de place ici pour vous, » lui répond-on. Mais elle est sourde et continue de plus belle : « Oui certes, je suis sa mère... sa véritable mère, oui certes, oui certes... j'habite Pudding-lane... et il est apprenti dans Love-lane, chez un fabricant de perles de verre... je m'assoierais n'importe où pourvu que je puisse le voir jouer... Ah, c'est un joli enfant, bien que ce ne soit guère à moi de le dire, sans doute... Je l'ai eu de mon premier mari qui était forgeron, eh oui, nous habitions alors rue du Gagne-Petit... il est né un mois avant terme, ce qui l'empêchera peut-être d'être parfait... où est-il? Je voudrais bien le voir, Dieu veuille qu'on lui ait donné quelque chose à boire depuis son arrivée... » Il faudrait tous les tambours de la garde pour la réduire au silence¹.

Bien entendu il y a presque autant de fournisseurs que de curieux : c'est au chambellan et à ses hommes à reconnaître et à renvoyer les nombreux imposteurs. Dans son petit ballet de *Love restored*, Jonson dépeint les tribulations de Robin Bon-Diable, le lutin si populaire dans les campagnes anglaises. Pour réussir à pénétrer dans la salle, il a essayé tous les moyens et toutes les entrées : il s'est donné pour un machiniste, une habilleuse, une marchande de plumes, un musicien... peine perdue, toutes ses ruses sont déjouées; cependant, à force de changer de formes, il réussit à lasser l'attention des Cerbères et arrive à ses fins². Certains de ces prétendus fournisseurs sont des maris qui se sont travestis pour rejoindre ou surveiller leurs femmes : « Je suis un des musiciens, » crie l'un. « J'ai des entremets pour le banquet, » crie l'autre... « Mensonges que tout cela ! tonitruent l'un des Cerbères, ils viennent chercher leurs femmes... Tapez dessus... Maraude sans pudeur ! vouloir déranger vos femmes³ ! »

Dans la salle, presque toutes les places sont occupées; les suites des divers ambassadeurs viennent d'entrer dans les loges qui leur sont réservées; mais le roi n'arrivera que dans deux heures, nous avons donc le temps de regarder autour de nous. Ici encore, quelle ample comédie à cent actes divers ! Une ou deux dames de la campagne, qui étaient à la porte dès sept heures du matin et n'ont rien voulu manger pour être sûres de voir le ballet, s'évanouissent au moment où leur patience allait recevoir sa récompense; une troisième de ces infortunées se soulage sur les têtes de ceux qui se tiennent sous les gradins. Les valets de la cour sont sur les dents; ils portent des provisions aux affamés, prennent des libertés avec les

1. *Christmas his Masque*.

2. *Love restored*.

3. *A Wife for a Month*, II, vi. — *The Staple of News*, I, II.

bourgeoises de la cité ou vident leurs poches. L'exemple vient d'en haut et, du premier échelon de l'échelle sociale jusqu'au dernier, c'est la même insolence et la même brutalité¹. A quoi bon d'ailleurs s'indigner ou se plaindre? Ces abus sont consacrés par l'usage et ont désormais la force de droits intangibles ou peu s'en faut. Il suffit d'un moment de faiblesse pour qu'ils prennent racine : en 1511, par exemple, au cours d'un « Disguising », la foule se rue sur le char sur lequel les danseurs ont fait leur entrée et le met au pillage; les gardes sont débordés et, pour empêcher que la fête ne dégénère en une tuerie, on se voit réduit à laisser faire la populace. L'année suivante, même scandale qui se répète en 1515, 1517 et se continue sous le règne d'Élisabeth. L'usage s'est ainsi établi d'abandonner le char ou les décors à la convoitise brutale de la populace et, en 1605, Jonson s'en plaint encore dans l'introduction de son premier ballet². Au « Masque » des noces de Philippe Herbert, le futur chambellan, les dames perdent, à la douzaine, bijoux et objets précieux; certaines eurent, paraît-il, leurs robes arrachées ou coupées : étaient-ce là les exploits des « pick-pockets » et du gibier de potence qui s'était glissé dans la salle? Peut-être; bien des galants, cependant, n'auraient pas reculé devant de pareils procédés et l'on n'en sera plus surpris quand on verra plus loin comment se passaient les banquets qui mettaient fin à la fête³.

Ces galants qui fréquentent la cour sont d'autant plus ridicules qu'ils accablent de leurs railleries ceux à qui les hasards de la naissance ou leurs principes ne permettent pas de vivre comme eux. Ils attirent tous les regards au point d'empêcher de voir ces nobles de la vieille et haute noblesse qui, habitués à leur grandeur, cherchent à servir leur prince au lieu de s'ingénier à jeter de la poudre aux yeux. Parmi ces beaux galants, les uns se sont faufilés à la cour à la faveur de quelque intrigue, les autres ont acheté fort cher un titre de baronnet⁴, d'autres encore y sont entrés avec fracas, avides de jeter aux quatre vents du ciel la fortune d'un père économe, fermier frugal, commerçant laborieux ou usurier implacable. Aux soirs de fête ces petits maîtres sont les personnages les plus curieux de la salle et ses plus beaux ornements.

1. *Love rest.*

2. Hall, f. 11 r^o. — *S. P. H. VIII, Folio A (4)*, p. 15 (1512). — *Revels* 217, p. 195 (1515); *id.*, 262 (1517). — Feuillerat, p. 162. En 1613, Jacques I^{er} est obligé de faire garder le matériel du ballet pendant la nuit. *D. A. A. O. Treasurer of the Chamber*, B. 390, R. 51 : « John Palmer one of the groomes of his Maiesties Chamber being commaunded by... the Lord Chamberlaine to watch continually night by night in the banquettinghouse aswell for preserving his Maiestyes stuffe therein as for feare of daunger or hurte by fire in thesaid house during the tyme the woorkemen wrought there for three severall Maskes therein to bee performed by the space of xliij nightes mens. Novembr. Decembr. et Januarij 1613..... vij^l. »

3. Winwood, II, 43. — *S. P. J. I, XII*, art. 6.

4. Gardiner, *Hist. of Eng.*, II, 112. — *The Alchemist*, II, 1; *id.*, III, II,

Auteurs de comédies, poètes satiriques, écrivains de caractères ont là sous les yeux autant de sujets d'étude : galants, « amonistes, » fats de la cité et nigauds de la campagne, tous bourrés d'affectations, comédiens et cabotins absurdes, dont la passion dominante est une vanité sans bornes¹. Ils s'étalent sur les banquettes, se pavanent dans la salle pour mieux se faire voir; toutes leurs attitudes, tous leurs gestes sont étudiés, et la désinvolture apparente de certains de leurs mouvements n'est qu'une affectation de plus. L'un s'est posé une jambe en avant pour forcer le public à admirer ses bas de soie et l'élégance de cette jambe qu'il a courte, signe indubitable de la plus haute noblesse²; l'autre met en évidence ses mains d'une blancheur qui proclame qu'aucun travail ne les a jamais souillées; le troisième a tant de merveilles à montrer qu'il en perd la tête : un costume somptueux, une barbe empesée et une « boucle d'amour », longue mèche de cheveux, sorte d'accroche-cœur du dernier galant³. C'est leur instant de gloire, qu'ils en jouissent ! Ils l'ont bien gagné ! Il a d'abord fallu trouver l'argent pour payer tous ces beaux atours, et ils ont dû vendre des terres, soutirer de l'argent à un vieil oncle⁴, le soustraire à quelque riche marchand par l'entremise de sa femme, ou recourir à d'autres expédients encore plus répréhensibles. Tous les moyens leur sont bons, mais les meilleurs ne réussissent pas toujours; la tactique du galant consiste alors à trouver des fournisseurs confiants et complaisants, à faire des dettes et à renvoyer le paiement d'une année à l'autre sans espoir ni intention de jamais les régler. S'il s'agit d'un favori de Jacques I^{er}, la cassette de ce roi faible et prodigue s'ouvrira peut-être pour donner quelque satisfaction aux malheureux créanciers. Les galants ont dû étudier, pour s'en inspirer, les costumes de ceux qui, à la cour, font les modes et donnent le ton; puis il y a eu les conciliabules avec les tailleurs, les essayages, les critiques et les retouches, les courses chez les merciers, les coiffeurs, les cordonniers... les malheureux ont secoué ciel et terre pour être en fin de compte la risée des hommes de bon sens, devenir les victimes des poètes, et passer à la postérité, dans les œuvres de ces derniers, comme des exemples impérissables de la sottise humaine⁵.

1. Spenser, *Mother Hubberds Tale*, vers 662 et suiv. — Lodge, *An Alarum against Usurers*. L'ambition de plus d'un brave marchand est de faire de son fils un gentleman, *The Devil is an Ass*, III, 1. Sur les fats, v. en particulier les premières comédies de Jonson. — Dekker, *The Gull's Hornbook*. — Overbury, *Characters*. — Earle, *Microcosmography*, etc.

2. *Every Man in his Humour*, I, II. — *The Poetaster*, II, 1. V. la note de Gifford, vol. I, p. 218, n. 1.

3. *The Gull's Hornbook*, ch. VI. — *Every Man out of his Humour*, IV, IV. — *Volpone*, II, III. — Davenant, *Albovine*, V, 1. — Pour les « Persian locks » ou « Love-locks », v. Fairholt, *Costume in England*, II, 205 et suiv.

4. *Every Man out of his Humour*, II, 1. Fungoso et Sogliardo.

5. *Id.* Fungoso imitant les costumes de Fastidious Brisk, en particulier

Ils sont cependant moins sots que ceux qui les admirent et leur vanité est parfois associée à un certain sens pratique : le bel air et une belle mise servent et même suffisent à « poser un homme » : « The tailor makes the man ¹, » et Fastidious Brisk, maître intrigant, est de ceux qui ne l'ont jamais oublié : « Une belle mise, dit-il, a, je vous l'assure, d'étranges vertus : elle fait passer celui qui l'étale, sans avoir les moyens de la payer, pour un homme de beaucoup d'esprit; celui qui a les moyens d'en jouir rappelle ainsi au monde qu'il les a; elle atténue les difformités, donne du lustre aux beautés naturelles, répand la joie partout où elle resplendit, fait travailler l'esprit des dames qui sans cela serait oisif, meuble un restaurant à deux « shillings », s'empare de la scène aux jours de premières ² » et, pourrait-on ajouter, sous un roi comme Jacques I^{er}, suffit à faire la fortune d'un jeune homme élégant et à l'élever à la dignité de favori ³. Tous ces petits maîtres ont passé leur journée à changer de costumes et à se rendre d'un endroit à un autre, à Saint-Paul, au restaurant, au théâtre, à la cour pour exhiber leur beau plumage; mais ils ne sont nulle part aussi bien pour faire la roue que dans la salle des fêtes de Whitehall ⁴.

Ils ne cessent de parler et se garderaient bien de se taire, car, à leurs yeux, silence est synonyme de stupidité ⁵. Qu'ont-ils donc à se dire et de quoi peuvent-ils causer? L'un raconte ses voyages et ne manque pas de farcir ses phrases de bribes de français ou d'italien; l'autre disserte avec les dames sur les passions de l'amour et sème son discours de mignons petits jurons fort ingénieux qui font pâmer de plaisir celles qui l'écoutent. Il se tait un instant, rougit modestement, se baisse, ramasse un des roseaux qui jonchent la salle, se cure gracieusement les dents ⁶, le laisse tomber d'un air rêveur et reprend en un langoureux murmure : « Oui, douce dame, par le tout petit bout de votre oreille ⁷... » Le groupe voisin empêche d'entendre la suite. « Par le pied de Pharaon et le corps de César ⁸! » s'écrie l'un des causeurs; mais les autres l'écoutent sans frémir, ce n'est qu'un diseur de rodomontades, disciple fidèle de l'illustre Bobadil; il raconte quelque duel imaginaire, décrit les coups, énu-

act. III, sc. 1. — Dekker, *The Gull's Hornbook*, ch. IV. — Earle, *Microcosmography*, An Idle Gallant.

1. *The Staple of News*, I, 1, tirade de Pennyboy jun.

2. *Every Man out of his Humour*, II, II.

3. Sir John Harrington, *Nugae Antiquae*, II, 272 et suiv. [Jacques I^{er}] « dwelleth on good looks and handsome accoutrements »; Carr, le favori, soigne et varie ses toilettes pour plaire au roi.

4. *Gull's Hornbook*, passim.

5. *Id.*, ch. V.

6. *Cynthia's Revels*, III, 1. Il était de bon ton de se curer les dents. V. *The Devil is an Ass*, V, III. — Earle, An Idle Gallant.

7. *Cynthia's Revels*, II, 1. — *Every Man out of his Humour*. The Characters of the Persons, Fastidious Brisk « ... swears tersely and with variety ».

8. *Every Man in his Humour*, III, III.

mère les faveurs que sa victoire lui valut de la part des dames, comment et combien de fois telle comtesse lui envoya son carrosse¹; puis, pour retenir l'attention qu'il sent fléchir, il devient plus osé, révèle les secrets de l'alcôve, cite des noms, se vante de ses succès; peine perdue!... ses histoires sont connues, le groupe s'est dispersé; douleur suprême! nul ne le regarde²; en désespoir de cause il se tourne vers les dames, tire une bonbonnière de sa poche, leur offre des fruits confits avec des compliments préparés et répétés de longue main³. Un papier tombe, comme par hasard, d'une de ses poches, une dame le ramasse, serait-ce un billet galant? La curiosité féminine n'y tient plus, on l'ouvre, il proteste, se défend, ce n'est rien, une simple bagatelle composée au restaurant entre deux plats; il finit par consentir à s'en reconnaître l'auteur, mais fait mine d'en rougir; on lit, c'est une imitation maladroite, véritable parodie, d'un sonnet de Daniel⁴. La lectrice n'est point dupe, mais feint d'admirer le chef-d'œuvre, complimente le larron en phrases tirées de l'*Euphues* ou de l'*Arcadie*⁵, et le petit maître, continuant la série des larcins, répond par des bribes de comédies notées avec soin, apprises avec peine et servies avec plus ou moins d'à-propos⁶. Plus loin, une petite coterie féminine discute fards et lotions; une dame énumère et vante les « fucus » d'Espagne : elle les a tous étudiés au grand détriment de son teint; ce n'est point là toutefois son avis, car elle prend le plus vif plaisir à se regarder dans le petit miroir qu'elle porte suspendu à la ceinture, et déclare sentencieusement que le « fucus » suprême est « l'Eau de Poule Blanche de Dame Estafania »; qu'on ne lui parle plus de lotions au sublimé ou de poudre de mâchoires de porc appliquée avec de l'huile de pavots blancs, non, il n'y a que l'Eau de Poule Blanche, et, lentement, d'un ton doctoral, elle énonce la précieuse recette : « Vous prenez votre poule, vous la plumez, l'écorchez, la videz, la hachez, os et tout; vous y ajoutez quatre onces de fenouil?... » A côté, des

1. *Gull's Hornbook*, ch. V. — *Cynthia's Revels*, IV, 1; la prétendue passion d'Annabel pour Amorphus. — *The Silent Woman*, V, 1: Daw et sir Amorous la Foole se vantent d'avoir été les amants de certaine dame qui n'est autre qu'un page habillé en femme. — Shirley, *The Witty fair one*, V, 1.

2. *Cynthia's Revels*, V, 11.

3. *Silent Woman*, I, 1. Portrait de Sir Amorous par Clerimont. — Overbury, *Characters*, An Amorisist. — Shirley, *The Lady of Pleasure*, II, 1. — Voir dans *Cynthia's Revels*, II, 1, Hedon et Anaïdes préparant et répétant leurs traits d'esprit.

4. *Gull's Hornbook*, ch. V. — *Every Man is his Humour*, IV, 1 et V, 1.

5. *Every Man out of his Humour*, II, 1; *id.*, V, VII; *id.*, III, 1. Saviolina parle la langue de l'*Arcadie*, Fallace cite *Euphues*, Fungoso étudie l'*Arcadie*. — *Gull's Hornbook*, ch. VI.

6. Marston, *Malcontent*. Induction. — Fletcher, *The Scornful Lady*, III, 1. — *The Custom of the Country*, prol. — Earle, *An Idle gallant*. — *Gull's Hornbook*, Proem., etc.

7. *The Devil is an Ass*, IV, 1. — Webster, *Westward Hoe*, I, 1. — *The Silent Woman*, IV, 11. — *Delights for Ladies to adorn their Persons, Tables*, etc.

coquettes passent les galants en revue et nul, cela va presque sans dire, ne trouve grâce devant des juges aussi sévères : « Anaïdes, dit l'une, mais il n'est pas du tout bien de figure. — Il ressemble, dit la voisine, au monstre marin qui devait enlever Andromède du rocher. — Ses mains, reprend la première, sont trop grandes d'au moins l'épaisseur d'une paille. — Et il y a pis que cela, renchérit la seconde. — Quoi donc? demande l'autre, un long talon? — Ce serait un défaut plutôt chez une dame que chez lui; non, on dit qu'il enlève le soir ses mollets en même temps que ses bas¹, » remarque délicate de la part de celles qui « se démontent chaque soir². » D'autres dames racontent leurs rêves, vantent un souper où elles ont mangé de l'esturgeon ou du caviar, médisent du prochain, se moquent de telle bonne dame de la campagne ou de la cité dont la vertu leur porte ombrage. L'on voit en effet, disséminées dans ces groupes, bien des femmes de réputation douteuse; non seulement elles n'ont eu aucun mal à entrer, mais, grâce à l'appui d'Anaïdes, le plus effronté des galants, on leur a fait le meilleur accueil³. Élégantes, rieuses et même spirituelles, leur vie se passe à s'amuser, à s'étourdir, à briller, à éclipser une rivale : une existence tranquille est tout au plus bonne pour ces campagnardes qui invitent leur pasteur à dîner le dimanche, assistent aux offices et prêtent l'oreille au sermon. Il n'est plus question de tout cela dans le beau monde : on ne prie même plus, « ce n'est plus la mode⁴. »

Les loges sont bondées, dans l'une d'elles s'est entassée toute la suite de l'ambassadeur vénitien; l'on se demande comment les malheureux peuvent y tenir : serrés les uns contre les autres, suffoqués par les parfums répandus à profusion sur leurs personnes et leurs vêtements, ils paraissent par moments sur le point d'abandonner la place ou prêts à défaillir; mais la curiosité leur donne forces et courage : ils ont tant entendu parler de ce ballet depuis plus de deux mois qu'on leur en rebat les oreilles ! Et puis le prince de Galles, le prince Charles va y faire ses débuts, et pareille « attraction » doit se payer cher. Les infortunés ne sont pas encore au bout de leurs peines ! La porte s'ouvre, le maître de cérémonies (Sir Lewis Lewkenor) paraît, et, avec la meilleure grâce du monde, introduit dans la loge un personnage de plus. Pour comble de malheur, ce fâcheux est un Espagnol; or, les Espagnols sont les bêtes noires des Véniti-

1. *Cynthia's Revels*, IV, 1.

2. *Silent Woman*, IV, 11.

3. *Cynthia's Revels*, V, 11. — Marston, *Malcontent*, V, 111, etc.

4. Shirley, *The Lady of Pleasure*, I, 1 et 11. Les détails qui suivent sont empruntés à la relation du ballet laissée par Orazio Busino, aumônier de l'ambassadeur Contarini, dans son *Anglipotrida*, dont une traduction par Rawdon Brown est conservée au Record Office. *Venetian transcripts*, vol. CXLII, p. 70 et suiv. Il y en a une autre version revue, vol. CXLIV, p. 191 et suiv. Des extraits ont été publiés dans la *Quarterly Review*, vol. CII, p. 422 et suiv. (1857).

tiens, ils sont si envahissants ! Ils accaparent toutes les places les plus en vue : tout à l'heure leur ambassadeur va trôner à côté du roi ; les grands de sa suite, ornés de colliers d'or, se glisseront dans les rangs du Conseil privé, sans parler de tous ceux qui se pressent dans la loge de l'ambassadrice. Notre intrus comprend qu'il est de trop, mais il ne demande qu'une toute petite place, « deux doigts » à peine, et s'installe l'instant d'après le plus confortablement du monde. Le supplice redouble en même temps que l'indignation des Vénitiens ; l'aumônier de l'ambassade lui-même, le brave Orazio Busino grommelle entre ses dents que ces « Dons » l'exaspèrent. Il se console cependant en admirant la salle et les dames, dont le nombre et les toilettes l'émerveillent. Ses compagnons et lui en comptent jusqu'à six cents. La diversité des robes leur arrache des cris de surprise ; les modes et les couleurs sont si variées qu'ils s'y perdent. A voir tous ces panaches de plumes qui ornent les coiffures ou les éventails, tous ces bijoux qui ruissellent et scintillent autour des cous, sur les épaules, aux ceintures ou sur les robes, on prendrait les dames pour autant de reines, et dans « l'obscur clarté » de la salle dont tous les lustres ne sont pas encore allumés, Busino compare les belles, avec leurs diamants et leurs bijoux étincelants, aux étoiles, à l'aube ou au crépuscule. Et, comme ses compagnons le plaisantent sur cette galante métaphore, il déclare qu'il ne dira plus rien et s'en remettra désormais à leur jugement. Ceux-ci s'empres- sent de l'informer qu'ils voient de doux et beaux visages et ne cessent de s'écrier : « Oh ! mais regardez donc celle-ci, oh ! mais voyez là donc, la troisième dans ce rang, quel est donc son mari ? Et cette jolie personne, à côté, de qui est-elle fille ? » En regardant de plus près, ils arrivent cependant à la conclusion qu'au bon grain se trouve mêlée de l'ivraie et qu'il y a bon nombre de visages flétris ; mais les beautés l'emportent, et Busino, tout en protestant de son grand âge et de sa mauvaise vue, accepte l'arrêt de ses compagnons, qu'il déclare des plus raisonnables. Il ajoute que les toilettes sont très élégantes pour ceux qui les aiment et doivent être utiles à certaines pour cacher les défauts de la nature, car si les manches sont ajustées, par contre les robes sont très amples, sans taille, et peuvent dissimuler les bosses les plus monstrueuses ; puis il disserte sur les vertugadins et, entraîné, emporté par son sujet, il en oublie son grand âge et sa myopie pour remarquer avec malice que les beautés plantureuses étalent à l'envi leurs appas, tandis que les maigres sont emmitoufflées jusqu'au cou. Il poursuit ses observations en s'étonnant de leurs pantouffles, plates comme des souliers d'hommes, et si différentes des « patins » vénitiens avec leurs talons et leurs semelles d'une hauteur démesurée ; enfin, il constate avec satisfaction que toutes ont mis de côté leurs « loups » dont elles ne peuvent pas plus se passer que de pain.

Il parle encore qu'une éclatante sonnerie des cors annonce l'arrivée du roi. Jacques I^{er} paraît presque aussitôt; il est accompagné du fameux comte de Gondomar, ambassadeur d'Espagne, et de Contarini, l'« orateur » vénitien; la reine Anne, étant souffrante, n'assistera pas au ballet. Le souverain prend place sous le dais et les ambassadeurs s'asseyent sur les escabeaux placés de chaque côté du siège royal. La suite est importante et se range lentement; l'on regarde défiler les plus hauts dignitaires du royaume, mais l'on remarque parmi eux une figure nouvelle. Personne ne semble la connaître et plusieurs cherchent à savoir son nom : l'homme se redresse fièrement, regarde tout autour de la salle d'un air de défi; c'est tout bonnement un des nombreux aventuriers qui hantent les couloirs et les antichambres de Whitehall; il est cousu de dettes et paie ainsi d'audace pour jeter de la poudre aux yeux de ses créanciers¹. Le lord chambellan et les huissiers dégagent peu à peu le centre de la salle, les galants regagnent leurs places et certains vont s'asseoir aux pieds de leurs maîtresses². L'on distribue maintenant les sommaires du ballet; le titre en est tentant : *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*. Ben Jonson a composé les paroles du livret, Inigo Jones a imaginé toute la décoration³.

Le silence s'est fait, le rideau se lève aussitôt aux sons d'une musique éclatante et le décor paraît : il est fort original et non moins ambitieux : il représente une énorme montagne, l'Atlas, dont la faite se termine par la forme d'un vieillard; sa tête et sa barbe sont blanches de givre et ses épaules semblent couvertes de neige; le reste n'est que bois et rochers. La chevelure du géant atteint la voûte de la salle, et les badauds admirent l'ingénieux mécanisme qui permet au colosse de rouler les yeux de tous côtés. Au pied de la montagne se trouve un « bosquet de lierre ». Soudain retentissent les accents éclatants et stridents des cymbales et des flûtes mêlés au bruit sourd des tambourins : c'est une véritable bacchanale. Sa chevelure bouclée couronnée de roses et de fleurs, joufflu, ventru, rebondi, Comus, le dieu de la bonne chère, le dieu de la panse, sort du taillis et fait une entrée triomphale sur un char

1. *Four Plays in one*, Induction.

2. Fletcher, *The Queen of Corinth*, I, II.

3. Ces sommaires portent différents noms dans le drame de l'époque. Middleton, *Women beware Women*, V, 1 : « ... the model of what's presented. » — Id., *No Wit, no Help like a Woman's*, IV, II : « ... an abstract of what's shown. » — Shirley, *The Constant Maid*, IV, III : « The subject of the masque. » — Ford, *The Lover's Melancholy* : « The plot. » D'après les passages précédents, il y a lieu de croire que l'usage consistait à distribuer ces sommaires avant le ballet; peut-être nous reste-t-il un brouillon de celui du *Ballet des reines*. Harl MS. 6947, f. 143 et P. j., n° 6. — Le livret de *Love's Triumph through Callipolis* (1631), qui commence par les mots « To make the Spectators Understanders », dut être, par exception semble-t-il, publié avant la représentation ou plutôt distribué le soir même.

traîné par plusieurs de ses disciples. Ceux qui le suivent ont le front ceint de guirlandes de lierre, et leurs javelots, autour desquels s'enroulent des pampres verdoyants, ont l'air de thyrses dérobés aux Bacchantes. En tête de ce singulier cortège titube un joyeux compagnon, « buveur très illustre », qui porte dans ses mains incertaines une coupe énorme, c'est l'échanson d'Hercule. Ce tableau ne manque pas de caractère et rappelle le « Triomphe de Silène » de Rubens. Tous entonnent un hymne en l'honneur du dieu : « Place, place, faites place à la panse rebondie, premier ancêtre de la sauce, inventeur de la gelée... » et ils se lancent dans une interminable énumération de toutes les merveilleuses inventions que l'ingéniosité de la panse affamée ou friande a values à l'humanité. Rabelais n'eût peut-être pas désavoué ce morceau, il eût certainement enthousiasmé sir John Falstaff, sir John de la Panse. « A qui s'adresse tout cela ? » leur demande le porteur du bol, et il cherche à raisonner avec ses auditeurs, mais sa logique se ressent de ses abondantes libations, elle est aussi chancelante que sa démarche : « ventre affamé n'a pas d'oreilles, continue-t-il, et panse bien bourrée fait la sourde oreille ; malheur à qui l'approche ; » et l'orateur s'égare en des plaisanteries nauséabondes dignes d'un pitre de foire de village, mais qui durent faire rire un souverain aussi débonnaire et aussi peu délicat que Jacques I^{er}. « Au lieu d'un hymne ou d'une ballade, continue notre ivrogne, qu'on offre au dieu quelque chose qui caresse à la fois son gosier et ses yeux ; pourquoi ne pas faire danser, par exemple, un tonneau et des bouteilles, le spectacle serait rafraîchissant ? » Et comme les autres le regardent ahuris, il essaie, entre les hoquets de l'ivresse — car il a, de son propre aveu, bu comme une grenouille — d'expliquer tout l'à-propos de son projet : « On dirait que vous considérez cela comme un problème, voyez-vous, voyez-vous?... un problème. Pourquoi des bouteilles... et pourquoi un tonneau?... Et pourquoi un tonneau et pourquoi des bouteilles pour danser ? Je dis, moi, que ceux qui boivent ferme, et servent le ventre dans quelque taverne renommée, « Aux Chaudronniers sans soucis » ou « Aux Bons Vivants », sont des mesures de boissons vivantes et peuvent se transformer — et ils le font tous les jours — en bouteilles et tonneaux quand bon leur semble. Et lorsqu'ils ont fait tout ce qu'ils pouvaient, ils ne sont, encore une fois (car je crois bien avoir dit quelque chose comme cela) que des mesures vivantes, et il reste toujours dans la cave une pièce qui contient plus qu'ils ne peuvent contenir. Je vais réaliser mon projet, s'il plaît à notre nouveau dieu de l'approuver d'un simple signe de tête, car la Panse fait tout par signes et je ne crois qu'au ventre, c'est l'horloge la plus sûre du monde. » Le rêve du maître buveur prend corps aussitôt et l'on voit entrer en scène une douzaine de danseurs, onze bouteilles et un tonneau qui se livrent aux plus folles gambades, tandis

que les trompettes et les instruments de cuivre éclatent en une joyeuse fanfare. Les rires se font de plus en plus bruyants et la gaieté s'accroît à chaque instant quand survient le trouble fête fatal. Il n'est pas de ceux qu'on expulse, car c'est Hercule en personne, tout échauffé de sa lutte contre Antée¹. A la vue de Comus, de sa suite titubante, des rondes folles des bouteilles, la colère du héros se ranime : Encore et toujours des monstres ! N'en débarrassera-t-il donc jamais la terre, et quand donc cessera-t-elle de produire ces êtres qui la couvrent de honte ? Sa propre coupe profanée dans de pareilles orgies ! Cette coupe, récompense des héros altérés après leurs durs exploits ! Qu'ils disparaissent, qu'ils crèvent ces monstres, fléaux honteux de la nature ! « Que sont-ils donc ces plaisirs qui dégradent l'homme, le déforment et s'achèvent en affreux tourments ? » Alors, défenseur fidèle de la vertu, dont il épousa jadis la cause, Hercule somme le bosquet de s'enfoncer sous terre ou de se changer en un nuage.

A ces mots, le bois et les monstres disparaissent et laissent voir le Plaisir et la Vertu assis au bas de la montagne ; au-dessous d'eux se trouvent leurs prêtres, vêtus de longues robes rouges et coiffés de mitres dorées : c'est le chœur. Celui-ci exhorte Hercule au calme et au repos en une strophe dont le rythme berceur suffit à endormir le héros fatigué.

Le second intermède comique commence aussitôt avec l'apparition de douze Pygmées : ils viennent venger le meurtre de celui qu'ils appellent leur « frère Antée ». Que ne donneraient-ils pas pour voir cet Hercule ; il ne leur fait pas peur, dix Hercules ne suffiraient pas à les effrayer. Comment le tuera-t-on ? Le lancera-t-on contre la lune ? Ah ! mais le voici. « Qu'on lui vole sa massue ! » dit l'un. « Il est à nous, » crie l'autre. Ils sont si sûrs de la victoire qu'ils la célèbrent en dansant avant la bataille ; puis ils s'avancent pour surprendre Hercule ; mais le chœur réveille le héros ; il ouvre une paupière... déroute générale, l'ennemi a disparu.

A ces deux intermèdes comiques ou « Antimasques » succède le « Masque » proprement dit. Il s'ouvre par l'apparition de Mercure, qui descend du haut de la montagne, tenant à la main une couronne de feuillage de peuplier qu'il présente au héros de la part d'Atlas. Le vieux mont à la cime neigeuse n'a point oublié comment jadis Hercule porta secours à ses filles enlevées par un pirate, et ses derniers exploits, la mort d'Antée, la destruction de Comus, n'ont fait que le lui rendre plus cher. L'heure est enfin venue qu'Atlas annonça autrefois où deux vieux ennemis, Plaisir et Vertu, se tendraient

1. Busino donne à entendre que la lutte eut lieu sur la scène : « Hercules, with his club and who strove with Antheus, and performed other feats. » (P. 71.) C'était sans doute quelque athlète dont les exploits sont passés sous silence dans le livret. Ces spectacles étaient courants à la scène. V. *As You Like It*, I, II.

enfin la main pour plaire à Hespérus, l'astre glorieux dont les clartés brillent jusqu'aux colonnes d'Hercule. Après ce compliment à Jacques I^{er}, Mercure annonce que Vertu va présenter douze princes nés dans cette montagne escarpée, près du sommet d'Atlas, point culminant de tout savoir; celui qui les mène est de la race d'Hespérus et brillera quelque jour du même éclat; il s'agit bien entendu du prince de Galles, le futur Charles I^{er}. Les danseurs ayant été ainsi annoncés et présentés à l'avance par le dieu, c'est au tour du chœur à les inviter à paraître : soudain la montagne s'ouvre à une certaine hauteur et les « Masquers » paraissent dans toute leur gloire. Ils sont vêtus de costumes de satin de diverses couleurs ornés de dentelles d'or et d'argent; leurs longues chevelures sont ceintes de couronnes et hérissées d'aigrettes; tous ont le visage caché par un masque noir. Dédale, qui réussit jadis à démêler les détours du labyrinthe, les précède, guide leur marche, et les exhorte à représenter, par leurs pas entrelacés, la complexité des actions humaines, « car, dit-il à la fin, la danse est un exercice qui révèle non seulement l'esprit du danseur, mais rend le spectateur sage dans la mesure où il s'élève pour la comprendre. » Les « Masquers » descendent alors de la scène au milieu de l'espace libre ménagé dans la salle : ils sont disposés en forme de pyramide et le prince en occupe le sommet. Les violons commencent à jouer et les danseurs exécutent les pas les plus variés, changent de place les uns avec les autres, mais en conservant toujours la figure de la pyramide, et finissent leur danse par un saut d'ensemble. Ils prennent ensuite quelques instants de repos, pendant lesquels leur guide les félicite et les engage à continuer. Ils exécutent alors leur seconde danse, puis Dédale les appelle à de nouveaux plaisirs :

Il vous reste encore à parcourir
 le plus subtil de tous les labyrinthes,
 l'Amour; et si vous tardez trop,
 ces beautés que voilà se croiront offensées !
 Allez choisir entre elles, mais que vos pensées
 soient aussi délicates que la caresse du vent
 sur les fleurs les plus exquises;
 et que tous vos gestes sourient,
 comme s'ils avaient dessein de séduire
 non point les dames, mais les Heures !
 On peut trouver la grâce, la gaieté, l'esprit,
 sans que la beauté en soit amoindrie;
 car tout ce qui est noble devrait être aimable,
 je n'ai pas dit perdu dans la légèreté !
 Voulez-vous en un mot que je dise la loi
 qui doit dominer tous vos jeux ?
 Il faut qu'ils puissent exciter l'envie,
 mais qu'ils puissent aussi la confondre ¹.

1. J'ai emprunté cette habile traduction au *Ben Jonson* de M. Castelain.

Les « Masquers » vont alors inviter des dames; chaque couple a bien soin de commencer par saluer le roi, puis les cavaliers et leurs « partners » échangent les révérences les plus respectueuses et dansent à l'envi les danses les plus variées. A un moment donné, un galant se lève dans la salle, cherche à attirer l'attention d'une des danseuses et la salue profondément, au grand amusement de tous; la pauvre dame, toute troublée, fait un pas pour un autre, s'embrouille, et n'échappe à une castastrophe que grâce à la présence d'esprit de son cavalier. Tous les regards se concentrent sur le petit maître qui sourit, tout heureux d'avoir produit tant d'effet¹.

Les danses succèdent aux danses et l'entrain commence à fléchir, l'on sent la fatigue et la pavane traîne en longueur. Le roi s'ennuie, quelques gestes crispés annoncent que sa patience est à bout — il faut dire qu'il n'en a guère ! L'orage éclate enfin : « Qu'ont-ils donc à ne pas danser ? s'écrie-t-il avec emportement. Pourquoi m'avez-vous fait venir ici ? Que le diable vous emporte tous, mais dansez donc ! » On se représente sans peine les mines déconfités du prince, de ses compagnons et surtout des dames, en s'entendant traiter de la sorte devant toute la cour; mais le favori du roi, le marquis de Buckingham, sauve la situation : il s'élance et enlève une vingtaine de pirouettes avec tant de grâce et d'agilité qu'il réussit à calmer le courroux de l'irascible monarque et à exciter, qui plus est, l'enthousiasme général. Encouragés par son exemple, les autres « Masquers » se remettent à danser et rivalisent de prouesses; tous finissent par des sauts et enlèvent leurs déesses dans leurs bras : l'un d'entre eux fait jusqu'à trente-quatre sauts de suite, mais aucun n'a la grâce exquise du marquis.

Mercure s'avance maintenant pour rappeler aux fils de la Vertu que l'heure est venue de quitter le Plaisir pour revenir vers leur mère : ils doivent regagner leur demeure au sommet de la montagne, du haut de laquelle ils contempleront la défaite de la Fortune. La Vertu brille toujours du même éclat; qu'ils lui restent donc fidèles, car si leur rang suffit à les faire connaître, elle seule peut leur donner la gloire. C'est sur ces bons conseils que s'achève le ballet; le dieu disparaît, et les « Masquers » regagnent en dansant la montagne qui se referme.

Suivi de ses compagnons, le prince reparait presque aussitôt et va, en bon fils, baiser les mains du roi, qui l'embrasse avec la plus grande tendresse, et caresse ensuite son favori le plus affectueusement du monde. Le souverain se lève, et accompagné des ambassadeurs et des danseurs, va jusqu'à la salle où l'on a préparé, selon l'usage, le souper des « Masquers »; après avoir lancé un rapide coup d'œil sur la table, le roi se retire. Aussitôt, comme autant de harpies, les

1. *Silent Woman*, I, 1. Portrait de Sir Amorous par Clerimont.

convives se précipitent sur les mets avec une telle furie que les tables se renversent, et les assiettes en verre tombent et se brisent avec le fracas d'une tempête de grêle cassant les vitres des maisons. Remarquez bien qu'il ne s'agit pas ici d'une bousculade accidentelle : cette bagarre se renouvelle tous les ans et les plus mémorables se sont produites aux ballets de la reine¹.

Il est deux heures et demie, l'ambassadeur de Venise et sa suite se retirent, las, éblouis et dégoûtés. La salle des fêtes se vide lentement et les spectateurs s'en vont, échangeant leurs impressions. Bon nombre semblent désappointés : ils s'attendaient à mieux pour les débuts du prince. « Le sujet était bien choisi, dit l'un, mais la poésie ne valait rien. — Inigo Jones baisse, dit l'autre; l'on n'a jamais vu mise en scène plus piètre. — La verve de Ben Jonson est épuisée, renchérit un troisième; il ferait mieux de reprendre son métier de maçon². » Le Ballet mérite-t-il l'honneur d'une reprise³? Un homme bien informé annonce qu'il sera remanié par le poète; mais les doctes et sévères critiques sont tous réduits au silence par les jérémiades d'une brave commère de la cité : elle voulait se faufiler dans la salle du banquet, tout était arrangé pour cela, et voilà qu'au moment où elle passait sous un des lustres de la salle des fêtes, un torrent de cire est venu s'abattre sur sa coiffure et son col de fine dentelle. « C'est mon rêve, gémit-elle, c'est mon rêve; » toutes les fois qu'elle rêve à la procession du Lord Maire et à la « Lady Mayoress », il est sûr de lui arriver malheur : elle l'a raconté l'autre jour à lady Haughty, qui était venue au magasin voir des étoffes de Chine, et qui le lui a interprété d'après Artémidore. Ah ! il lui a valu bien des affronts, ce maudit songe, et elle va les énumérer lorsque, au croisement de deux ruelles, le grondement d'un chien et le son d'une cloche coupent court à son éloquence⁴ et l'on voit surgir des ténèbres la silhouette du veilleur de nuit suivi de son fidèle molosse.

Danses, travestissements, décors et machines, dialogue dramatique et poésie lyrique, intermèdes comiques et bouffonneries,

1. *S. P. J. I*, VI, art. 21 (1604). — Winwood, II, 44 (1605). — *S. P. J. I*, XII, 6 (1605). — Winwood, III, 179 (1610), etc. V. encore Marston, *Antonio and Mellida*, pt. II, act. V, sc. 1. — *The Fawn*, II, 1. — Massinger, *The Picture*, II, ii, etc.

2. *S. P. J. I*, Addenda XCV, 10*, Sherburn à Carleton, 10 janv. 1618.; *id.*, 11, Chamb. au même, même date; *id.*, 12, Brent au même, même date.

3. Elles commencent à la cour avec le *Ballet des Irlandais* (1613). Il n'y avait jamais plus d'une reprise, ce que confirme ce passage de *The World tost at Tennis*, par Middleton et Rowley, Epilogue :

..... Masques are more rare
Then Playes are common; at most but twice a yeere
In their most glorious shapes doe they appeare.

4. *Silent Woman*, III, 1.

chants et musique instrumentale, tels sont les éléments du « Masque » à son apogée. C'est un « genre complet », tous les arts s'associent pour lui donner la richesse et la beauté. Mais la richesse est un présent dangereux et qui nuit souvent à la beauté. Entre tous ces éléments, il y a en effet un équilibre à maintenir; d'autre part, il faut varier sous peine d'ennuyer, d'où, pour un auteur d'un goût peu sûr, le danger d'exagérer, pour être original, l'importance de tel d'entre ces éléments au détriment de l'ensemble. Puis, il va de soi que chacun des artistes ne voit que sa partie dans le divertissement. Pour le poète, le « Masque » est avant tout un poème, pour le décorateur, il n'est qu'un spectacle; enfin tous doivent tenir compte, ici surtout, des goûts du souverain, des courtisans et des galants. Entre tant de mains, l'harmonie générale court les plus grands dangers.

L'on vient d'assister à un ballet. C'est sa mise en œuvre qu'il s'agit maintenant d'étudier. Il faut voir de plus près tous ceux qui y ont travaillé, puis l'on passera en revue ses divers éléments. Chacun d'eux a une histoire, intéressante non seulement au point de vue du genre lui-même, mais aussi, dans une certaine mesure, au point de vue de l'histoire de la danse, de la mise en scène, du costume, de la musique, du drame, de la poésie lyrique, de l'histoire sociale et de ces divertissements qui font, aujourd'hui encore et plus que jamais, les délices du peuple anglais : les féeries et les pantomimes.

CHAPITRE III

LE MONDE DU BALLET

You are no men, but masquers :
Shapes, shadows, and the signs of men ; court bubbles,
That every breath or breaks or blows away !

(BEAUMONT et FLETCHER, *The Elder Brother*, IV, 1.)

Le « Lord of Misrule ». — Le bureau des menus plaisirs. — Rôle du lord chambellan. — Architectes, metteurs en scène et décorateurs. — Maîtres de danse. — Compositeurs. — Poètes. — Chanteurs et cantatrices. — Acteurs, comédiens et amateurs. — Danseurs de l'« Antimasque ». — Porteurs de torches. — « Masquers ». — Les dames de la cour sur la scène et les premières comédiennes.

Le lecteur qui parcourt les cinq ou six pages dont se composent la description et le « libretto » d'un « Masque » ne peut se faire une idée exacte de l'importance d'un pareil spectacle : il y a en effet une étrange disproportion entre ces fêtes et ce qui nous en reste. Le poète, dans sa relation, se borne aux indications essentielles sans parler de l'organisation ni des préparatifs : il n'a pas, à vrai dire, à en entretenir le public qui est, à peu de chose près, aussi bien renseigné à cet égard que le poète lui-même. Quelques listes des noms des danseurs, de-ci de-là le nom d'un acteur, d'un musicien, d'un décorateur, et c'est tout. Rien ne donne une idée du nombre de personnes auxquelles il faut recourir pour « monter » et représenter un ballet. Ce personnel est aussi varié que considérable, car il comprend à peu près toutes les classes de la société, depuis le roi jusqu'aux plus humbles artisans.

Le devoir du souverain est de divertir sa cour sous peine de perdre de son prestige¹ ; plus les fêtes sont splendides, plus la cour est brillante, et plus haute est l'idée que se font les sujets, surtout les ambassadeurs étrangers, de la grandeur du prince, de la prospérité et de la puissance du royaume. A ces raisons d'un ordre supérieur s'en ajoute une autre d'un intérêt moins général, mais qui n'en est pas moins, aux yeux de certains souverains, une raison majeure, le bon plaisir qu'ils peuvent prendre à ces divertissements.

Aux approches de l'hiver, l'on commence à parler des fêtes, représentations théâtrales, momeries, ballets, pour célébrer la Noël,

1. O. Airy, *Charles II*, p. 112.

l'avènement du nouvel an, la fête des Rois, et mener joyeuse vie jusqu'à l'ouverture du carême. Le roi nomme le « Lord of Misrule » ou « Abbot of Misrule », prince ou pontife joyeux, sorte de roi Carnaval, chargé de présider les fêtes, d'inventer les amusements et même parfois de les organiser¹. Dès 1489, une chronique du règne d'Henri VII fait mention d'un « Abbot of Misrule » qui fit merveille à la cour. A la façon dont le chroniqueur en parle, l'on voit qu'il ne s'agit point d'un personnage nouveau; tout, en effet, tend à faire croire qu'il était des plus anciens et proche parent ou descendant direct du « dominus festi » de la « Fête des fous »². Un certain Ringley fut plusieurs années de suite « Lord of Misrule » à la cour d'Henri VII³. Le nom de William Wynnesbury reparait souvent dans les comptes de la cassette d'Henri VIII, aux mois de décembre et janvier⁴. Ses successeurs sont, en 1516, Richard Pole, en 1518, Edmund Trevor, et William Tolly, en 1520⁵. En 1534, il est question d'un « Lord of Misrule » à la cour d'Henri VIII et d'Anne Boleyn⁶. Mais tous ces menus faits ne nous apprennent pas grand-chose et il faut arriver au règne d'Édouard VI et à celui du souverain éphémère George Ferrers pour être mieux renseignés. L'avènement de ce « Lord of Misrule » se trouve associé à des circonstances tragiques. Le duc de Northumberland venait de faire condamner pour crime de haute trahison le protecteur Somerset, l'oncle du roi, et son rival. Pour détourner l'attention des mécontents et distraire l'esprit troublé du jeune roi, le duc décida de donner aux fêtes de Noël un éclat inusité⁷. Nommé le 21 ou le 28 décembre 1551⁸, Ferrers dut former en toute hâte sa suite composée de conseillers, pages, officiers de la cour, bouffons et bourreaux, soit en tout plus de cent vingt personnes⁹. Il arriva à la cour sous un dais et venait du pays de la lune. Les divertissements de son règne consistèrent

1. Stow, *Survey*, p. 37. — *Annals*, p. 608, 609. — Chambers, I, 403.

2. V. ci-dessus, p. 6, n. 3.

3. Bentley, *Excerpta historica*, p. 88 (24 déc. 1491). — Collier, I, 50 (24 octobre 1492) et 52, 53, 54, 55. — Nicholas, *Privy Purse Expenses of Elizabeth of York*, p. 91.

4. Lord of Misrule en 1508-1509, Collier, I, 54. — *C. S. P. H. VIII*, II, art. 2955, 22 fév. 1517 : W. est parmi les Yeomen of the guard. — Autres paiements : *Id.*, p. 1445 (fév. 1510), 1458 (déc. 1512), 1459 (janv. 1513), 1463 (déc. 1513), 1466 (déc. 1514), 1505 (1515). Pas de noms p. 1448 (déc. 1510), 1453 (déc. 1511), 1454 (janv. 1512). Après une absence de trois ans, le nom de W. reparait en déc. 1519. — *C. S. P. H. VIII*, III, p. 1538.

5. Pole, *id.*, vol. II, p. 1473 (déc. 1516); *id.*, n° 3446, usher of the chamber (1517). — Edm. Travore, *id.*, p. 1480 (déc. 1518). — Tolly, *id.*, III, p. 1543 (déc. 1520). — V. aussi *id.*, II, p. 39, art. 115, don du Monastère de la Trinité au Lord of Misrule du Roi.

6. *C. S. P. H. VIII*, VII, p. 589, art. 1581.

7. Grafton, *Chronicle*, p. 526 et suiv. Il est intéressant de rapprocher de ce texte la lettre du Duc à Sir T. Cawarden, v. Kempe, *The Loseley MSS.* p. 23.

8. Northumberland écrit un lundi, le 21 ou le 28. La nomination du Conseil privé est du 25. Kempe, p. 24.

9. Kempe, p. 26, 27-33, 85-87, et *Harl. MS.* 284, f. 120.

d'abord en joutes héroï-comiques sur des coursiers de carton : le cheval du Lord méritait de partager la gloire des Pégase, des Bucéphale et des Rossinante, car il n'avait pas moins de trois têtes, mais, par une injustice irréparable du sort, son nom ne nous est même pas parvenu. Aux joutes succédèrent des mascarades grotesques d'ivrognes, de singes jouant de la cornemuse, de chats, d'autres encore¹. Le Lord était en correspondance suivie avec l'intendant des menus plaisirs, réclamait des ouvriers, se plaignait de l'insuffisance du vestiaire, faisait appuyer ses demandes et ses réclamations par le Conseil privé². Il signait ses lettres de son nom, les datait du jour de son avènement et accompagnait sa signature de cette devise, de ce mot approprié à son règne de quelques semaines : « Qui sum et fui³. » Le bon peuple de Londres eut sa part des réjouissances de la cour lorsque le « Lord of Misrule » fit son entrée triomphale dans la cité. Il arriva de Greenwich sur un brigantin dont l'arrière était drapé d'étoffes bleues et blanches⁴, et débarqua au « wharf » de la Tour. La procession se forma sur la colline avoisinante (Tower Hill) et défila à travers les rues de la cité : l'étendard jaune et vert, orné d'un saint Georges, était suivi des musiciens, docteurs, danseurs de morisques, conseillers, gardes, héraut, bouffon, sans oublier le bourreau avec ses instruments de supplice. Arrivés au « Chepe », tous montèrent sur une grande estrade dressée tout exprès et du haut de laquelle furent proclamés les titres de noblesse du Lord. Puis l'on défonça un tonneau de vin et tous de boire à la prospérité du joyeux seigneur. En bon prince, celui-ci répondit à leurs vœux par une largesse, et ses trésoriers lancèrent à la foule quarante-cinq livres en monnaies d'or et d'argent frappées à son effigie⁵. La procession se rendit ensuite chez le Lord Maire qui avait fait préparer en son honneur un festin pantagruélique; de là elle alla chez le Lord Trésorier; enfin elle se rembarqua pour Greenwich⁶.

Seize jours plus tard, sur cette même colline où la procession s'était si joyeusement formée, la tête du duc de Somerset roulait à terre sous la hache du bourreau.

L'année suivante, George Ferrers remonta sur le trône et son règne surpassa en éclat celui de l'année précédente. Élu dès le 31 septembre, il put se préparer de longue main⁷. D'après ses projets, ses lettres, les comptes et le journal d'un contemporain, Henri Machyn, l'on peut sans peine reconstituer les fêtes. Le jour de Noël,

1. Kempe, p. 29, 86.

2. *Id.*, 28 (8), 29 (9), 30.

3. *Id.*, p. 28 et suiv., 38.

4. *Id.*, p. 86.

5. *Hartl. MS.* 284, f. 120 : « Goulde and siluer xlv^{lbs} coyned for his coffres. »

6. Machyn, *Diary* (Camden Soc. ed.), p. 13.

7. Kempe, p. 31 (11).

une ambassade solennelle se rendit auprès du roi : elle se composait d'un héraut, d'un sonneur de trompe, d'un orateur parlant un idiome bizarre, et d'un interprète. L'arrivée du Lord lui-même fut fixée à la Saint-Étienne (26 décembre); cette fois-ci il était supposé sortir du vide, du « Vastum Vacuum », et devait arriver à Greenwich par la rivière, à bord du brigantin royal commandé par son amiral. Le grand écuyer avait pour mission de l'attendre avec son cheval tandis que les pages se chargeaient de son casque, son bouclier, son épée et sa hache. Il avait choisi pour emblèmes l'hydre, « le serpent aux sept têtes », le houx de Noël et cette devise : « Semper ferians, » toujours en fête ! Son entrée à la cour devait s'effectuer soit sur un char de triomphe, soit sur un monstre; sa suite ne comptait pas moins de six conseillers, un aumônier, un philosophe, un astronome, un poète; un médecin, un apothicaire, un maître de requêtes, un juriste, un bouffon, deux huissiers, sans parler des jongleurs, acrobates, moines et autres personnages du même genre. Le 1^{er} janvier dut être consacré à des joutes et une chasse drôlatiques; le 4, le Lord se rendit à Londres accompagné de l'héritier de sa couronne, le bouffon John Smith, de ses trois autres fils et de deux bâtards, complément nécessaire de la famille de tout prince de l'époque¹. Le cortège, formé par la garde et toute la suite, défila, comme l'année précédente, à travers la ville; mais une attraction nouvelle vint ajouter à la grandeur du spectacle : le shériff Maynard avait lui aussi son « Lord of Misrule »; ce dernier se porta à la rencontre de Ferrers et les deux seigneurs fraternisèrent ainsi que leurs escortes. Au cours de l'entrevue, le « Lord of Misrule » royal arma « son bon frère » chevalier et tous deux se rendirent en grande pompe² chez le Lord Maire. Enfin le jour des Rois l'on représenta à la cour le *Triomphe de Vénus, Mars et Cupidon*, dont il sera question plus loin³.

Ainsi le Lord of Misrule avait des « pairs » en dehors de la cour du roi : parmi les comptes de la princesse Marie Tudor, fille aînée d'Henri VIII, l'on rencontre des versements faits à un « domino mali gubernatoris », John Thurgoode, chargé d'organiser les fêtes de la Noël (1521). En 1525, le Conseil de la Princesse écrit au cardinal Wolsey pour lui demander si, à l'occasion de la venue d'étrangers, il doit nommer un « Lord of Misrule »⁴. Stow dit que

1. Kempe, 32-39, 46-50.

2. Machyn, p. 28, donne comme date le 4. — Kempe, 47 : « Twelfth Day and his progres to London. » Le compte a trait aux dépenses dans ces deux occasions et n'implique point un seul et même jour, comme paraît le croire M. Chambers, I, 407. Stow, *An.* 608, 609, dans sa relation de la fête, confirme la date de Machyn : « Munday the fourth of January. »

3. Kempe, 39-43.

4. Collier, I, 90. — C. S. P. H. VIII, III, art. 2385, ii, iii. — Madden, *Privy Purse Expenses of Princess Mary*, xxvi-xxix. — Cotton MS. Vesp. F. XIII, art. 187, f. 134 et C. S. P. H. VIII, IV, art. 1785 (27 nov. 1525).

le Lord Maire, les shériffs, les « seigneurs spirituels et temporels » avaient le leur et en effet, en parcourant les manuscrits du duc de Rutland, l'on trouve qu'un de ses ancêtres donne, le 12 janvier 1550, vingt livres à « Thomas Thyrlond gentilman » pour la peine qu'il a prise en jouant le rôle de « Lord of Misrule » pendant les fêtes de Noël. Stow ajoute que le règne de ces Lords commençait la veille de la Toussaint pour finir au lendemain de la Purification¹.

Pour ne pas trop s'éloigner de la cour et perdre le « Masque » de vue, il faut renvoyer à l'étude que M. Chambers a faite du « Lord of Misrule » dans les Universités anglaises, et se borner à dire quelques mots de son rôle dans les « Inns of Court » ou Écoles de droit. En 1594, l'une de celles-ci, Gray's Inn, élut un prince pour les fêtes de la Noël : c'était le « Très haut et très puissant prince Henri prince de Purpoole, archiduc de Stapulie et de Bernardie, duc du Haut et du Bas Holborn, marquis de Saint-Giles et de Tottenham, comte palatin de Bloomsbury et de Clerkenwell, grand seigneur des cantons d'Islington, Kentish Town, Paddington et Knightsbridge, chevalier de l'Ordre très héroïque du Casque et Souverain du même ». Cet important personnage fit représenter devant la reine Élisabeth un « Masque » auquel avaient collaboré deux poètes, l'un déjà connu, l'autre à ses débuts, Francis Davison et Thomas Campion². Cinq ans après, le « Middle Temple » connut le « Sombre règne du Brillant Prince de l'Amour Ardent » qui fit également danser un ballet à la cour³. Enfin, en 1635, la même école nomma un « Prince d'Amour » qui invita les deux fils de l'électeur palatin, les princes Charles et Rupert, à assister à un « Masque » composé en leur honneur par William Davenant ; il fut représenté le 24 février 1636, et la reine Henriette-Marie, habillée comme une dame de la cité, y assista placée parmi les spectateurs⁴.

Le « Lord of Misrule » était, à n'en pas douter, un personnage populaire : en 1535, par exemple, parmi les griefs formulés contre le vicaire de Harwich, figure l'accusation de lèse-majesté à l'égard du « Lord of Misrule ». Lorsque la jeunesse de la paroisse, accom-

1. Stow, *Survey*, p. 37 a. — *Hist. MSS. Com. MSS. of the Duke of Rutland*, IV, 359. — Grafton, *Chronicle*, p. 526, 527. — Percy, *Regulations of the Household of H. A. Percy*, 344. — Machyn, *Diary*, p. 125 (1557), 162 (1558), 273 (1561).

2. Chambers, I, 407-419.

3. J. A. Manning, *Memoirs of Sir Benjamin Rudyerd*, p. 9.

4. Sur l'origine du titre « Prince d'Amour », v. Carpentier, supplément au glossaire de Ducange, I, 198, au mot « Amorus ». — Le titre est employé en Angleterre en 1601 : *C. S. P. Eliz. Dom.* 1598-1601, p. 136 : « The Prince de Amours revels. » — Pour le ballet de 1636, V. *Strafford Letters*, I, 506, 507, 516, 525. Collier, II, 8, cite un extrait des notes de Herbert, où il faut corriger une erreur, « Mrs. Basse the law-woman, » et lire « the lace-woman ». — Parmi les *Tanner MSS.* (Oxford), n° 88, art. 15, f. 121, se trouve une transcription de certains arrêtés promulgués par un Prince d'Amour (xvii^e siècle).

pagnée d'un musicien, pénétra dans l'église, le 26 décembre, afin d'élire un « Lord of Misrule » pour divertir les paroissiens et arracher les jeunes gens aux dés et aux cartes, le dit prêtre se saisit de la flûte du musicien, lui en asséna un coup sur la tête et fit, le lendemain, un sermon sur les enfants d'Israël qui dansaient et jouaient de la flûte devant leurs idoles¹. Mais les événements ne tardèrent pas à donner raison au vicaire : les « Lords of Misrule » devinrent de plus en plus audacieux, se livrèrent à leurs ébats dans les églises, dansèrent sur les tombes des cimetières, interrompirent les services du culte : les Puritains et tous les honnêtes gens s'indignèrent de ces abus, et il fallut songer à les réprimer².

Le « Lord of Misrule » avait disparu de la cour avec Édouard VI. Pour restreindre les dépenses et le luxe des maires et des shériffs de Londres, la reine Marie Tudor supprima leurs « Lords of Misrule »³. Les souverains exilés se réfugièrent dans les rangs du peuple et y survécurent, en dépit de l'hostilité des Puritains et des mesures prises contre eux par les autorités. Ils reparurent de temps en temps aux « Inns of Court » jusqu'après la Restauration, et peut-être même chez les shériffs, puisqu'en 1680 le roi Charles II se crut obligé de republier les décrets de 1553-1554⁴.

Sauf de très rares exceptions, le « Lord of Misrule » n'était point chargé de l'organisation des fêtes : il ne s'occupait ni de la confection des travestissements et des décors, ni de la comptabilité : ces travaux étaient exécutés sous la direction du « Master of the Revels ». Le titre et la fonction existaient dès le règne d'Henri VII et peut-être avant⁵; mais les brèves mentions dans les comptes de la cassette royale, tout en établissant les faits, ne fournissent

1. C. S. P. H. VIII, IX, art. 1059.

2. Stubbes, *Anatomy of Abuses* (1583) (New Shak. Soc. ed.), p. 146-150. — Brand, *Popular Antiquities*, cite des extraits des Lincoln and York Articles, questions posées aux desservants des paroisses pour savoir s'ils ont autorisé les profanations des Lords of Misrule. — Lodge, *Wils Miserie* (1596), p. 84 et suiv. — C. S. P. J. I, LXXXVI, art. 34 : Un L. of M. interrompt le service de Noël à Brampton (1616). — V. encore Chambers, I, 403-419. — Strutt, *Sports and Pastimes*, etc.

3. Stow, *Survey*, revu par Strype, I, 246 a. — Tanner MS. 76, art. 18, f. 40 (1600-1602).

4. C. S. P. J. I, XCVI, art. 8. « Lord » ou « Prince of Purpoole » à Gray's Inn (1618). — *Court and Times of Charles I*, I, 311-314 : Conflit entre le « Lord Mayor » et le « Lord of Misrule » (1627-8). Sur le règne éphémère du L. o. M., Shirley, *The Sisters*, II, II. — Chambers, I, 415, n. 1. — *Archaeologia*, XVIII, 333, sur le train de maison du L. o. M. de Richard Evelyn, shériff de Surrey et Sussex (1634). — Stow, *Survey*, revu par Strype, I, 246 a.

5. Sur le Master of the Revels et l'Office, v. Chambers, I, 404 et suiv.; *id.*, *Notes on the History of the Revels Office under the Tudors*, et Feuillerat, qui rectifie dans ses notes certaines erreurs dans les travaux précédents. — *A Collection of Ordinances and Regulations for the Government of the Royal Household* (Harl. MS. 642, f. 198-217) : « Articles ordained by King Henry VII, 31 Dec. 1494... and if the master of revells be there... » — V. encore le *Fairfax MS.* cité par Collier, I, 24.

aucune donnée sur les attributions et le rôle de l'intendant des menus plaisirs¹. Les noms des organisateurs des fêtes ne sont même pas accompagnés du titre et il faut attendre, pour le trouver, jusqu'en février 1510, lorsque le nom de Henri Wentworth est suivi, dans un compte des menus, de l'appellation «master of the revylls»². Le roi désignait qui bon lui semblait, tantôt l'un, tantôt l'autre, pour la durée des travaux : c'étaient donc des fonctions temporaires et sans titulaires³. Le «Master of the Revels» recevait les ordres des souverains et, lorsqu'il n'y avait point de «Lord of Misrule», imaginait les «Pageants» et les divertissements. Il donnait ses instructions au tailleur du roi chargé de la mise en œuvre et de l'exécution des travaux⁴. Au fond, le tailleur était le personnage essentiel : tandis que son maître changeait selon le bon plaisir du souverain, lui demeurait d'une année à l'autre, de plus en plus expérimenté et compétent. L'un d'eux, Richard Gibson, fut un homme remarquable ; après avoir, peut-être, été le chef de la troupe des comédiens du roi Henri VII⁵, Gibson devient portier de la garde-robe et tailleur (*Yeoman tailor*) sous ce même souverain⁶. Dès le début du règne d'Henri VIII, il travaille aux fêtes de cour ; il reçoit de la garde-robe royale une partie des fournitures, achète les autres, embauche les ouvriers, surveille la confection des costumes, tient la comptabilité des achats et salaires, effectue le transport du matériel des ateliers au palais. Ce n'est pas tout, il doit encore, la fête une fois finie, rentrer en possession des costumes, ce qui n'est pas toujours chose facile : il lui reste alors, en désespoir de cause, à signaler les vols, les pertes et les dons du roi⁷. En novembre 1510, Henri Wentworth lui confie la garde de deux coffres de travestissements, et il est également chargé de fournir au comédien, John English, les costumes nécessaires pour jouer devant le roi⁸. Dès 1511 sa besogne est double : au vestiaire s'ajoute la préparation du «Pageant» ; Gibson embauche charpentiers, menuisiers, peintres, et mène cette entreprise à bonne fin⁹. L'année suivante, la tâche

1. Campbell, *Materials*, I, 337; II, 60, 83. — Bentley, *Excerpta Historica*, p. 96 et suiv. — Collier, I, 50 et suiv. — *Hardwicke S. P.*, p. 19, nomination de Jacques Hault et de William Pawne, chargés de préparer les fêtes de 1501.

2. Février 1510, *Revels* 217, 24 : «harry Wentworth then master of the revylls.» *Id.*, 26, 32. — Henry Guilford (6 janv. 1511), *Revels* 217, 33; (13 fév.), 70; (1 et 6 janv. 1512) *Folio A* (4) 15; (6 janv. 1513), *Revels* 217, 70. Le titre lui est accordé pour la première fois en 1514, *Rev.* 217, 74 : «Sir harry Gyllforth Master of y^e revells.» — (6 janv. 1515), 203. — (1516) *Revels* 229, 139. — (1517) *Rev.* 217, 252. — *C. S. P. H. VIII*, XIII, p. 597; Sir Anthony Browne; Kempe, p. 69.

3. Feuillerat, 5.

4. *Id.*

5. *Lansdowne MS.* 156, p. 133.

6. *C. S. P. H. VIII*, I, 24, art. 171; *id.*, II, art. 875.

7. *Revels* 217, 14-26. *Folio A* (4), 1-15, etc.

8. *Rev.* 217, 32, 33.

9. *Id.*, 41-71.

est encore plus lourde; il doit pourvoir à deux chars, l'un pour les joutes, l'autre pour un « Disguising » et, en plus de tout cela, faire confectionner le vestiaire; le travail se poursuit pendant près d'un mois et quelquefois de nuit; une fois fini, Gibson fait porter le tout à Westminster, par eau et pendant la nuit¹. Il continue ainsi à préparer le matériel des fêtes jusqu'en 1532 et peut-être plus longtemps encore². Comme tailleur, il est tout désigné pour veiller à l'entretien des tentes et pavillons du roi: il est « Yeoman of the tents », s'occupe du campement du siège de Tournai (1513), travaille au fameux palais d'Henri VIII élevé à Guînes pour la rencontre du Camp du Drap d'Or, devient « serjeant of the tents », et, en 1528, sans doute à la suite de la construction d'un fort beau pavillon de fêtes à Greenwich l'année précédente, se voit nommé « Serjeant at arms »³.

Il n'existait donc point de bureau des menus plaisirs: il ne fut fondé qu'en 1545, lorsque sir Thomas Cawarden ou Cawerden, gentilhomme de la chambre du roi, obtint par lettres patentes du 11 mars le titre de « Master of the Revels »: « officium Magistri iocorum reuelorum et masorum omnium et singulorum nostrorum vulgariter nuncupatorum reuelles and Maskes. » Les fonctions sont conférées à vie, « pro termino vite sue », et donnent droit à un traitement de dix livres sterling à partir du 16 mars de l'année précédente⁴.

En 1547, le matériel, conservé jusqu'alors avec les tentes et les pavillons du roi à Warwick Inn, fut transporté au monastère désaffecté de Blackfriars et logé dans un local spécial⁵. Sir Thomas Cawerden constitua peu à peu son bureau, qui se composa d'un « Clerk comptroller » chargé, en l'absence de l'intendant, de la surveillance des ouvriers; d'un « Clerk » ou comptable chargé, avec le « Yeoman », de la garde du vestiaire; plus tard, aux quatre précédents s'ajoute un « groom » ou valet. M. Feuillerat a publié dans ses précieux *Documents relating to the Office of the Revels*, les lettres patentes de ces divers fonctionnaires: l'on possède aussi un règlement dressé avant 1559, et qui fut sans doute l'œuvre de Sir Thomas Cawerden⁶.

A la mort de celui-ci (25 août 1559⁷), le bureau des menus plaisirs fut transféré à l'ancien monastère de Saint-Jean de Jérusalem, dans Clerkenwell: le local comprenait des ateliers pour les diverses catégories d'ouvriers, une salle pour les répétitions, et la garde-robe où le matériel était conservé. Les membres du bureau y élurent

1. *Rev.* 217, 50.

2. *C. S. P. H. VIII*, V, p. 761 (2 nov. 1532).

3. *C. S. P. H. VIII*, I, art. 4629; *id.*, III, art. 707, 737, etc.; *id.*, V, p. 303. — Mort de Gibson, *id.*, VII, p. 235, art. 589 (2).

4. Feuillerat, p. 53, et p. 5.

5. *Id.*, 430-431. — Chambers, *T. R.* 13-16. — Kempe, 73. — Stow, *Survey*, revu par Strype, III, 177.

6. Feuillerat, 53 et suiv. — Kempe, 93 et n.

7. Machyn, 208. — Kempe, 18.

domicile, sans d'ailleurs y avoir un droit strict en vertu de leurs lettres patentes¹. Les travaux, qui du temps de Gibson s'exécutaient soit dans les palais, soit de droite et de gauche dans divers locaux loués à cet effet², sont désormais exécutés, en majeure partie tout au moins, à « Saint-John's »; le matériel y est aussi entretenu et conservé. Les comédiens viennent y soumettre à l'approbation de l'intendant les pièces destinées à être représentées à la cour, les étudient et les répètent en sa présence : les jeunes garçons y apprennent les récits ou compliments qu'ils auront à débiter dans les « Masques »³.

« Saint-John's » est un centre des plus actifs et le bureau a fort à faire. Le « Master of the Revels », en particulier, n'a pas la tâche facile, et la position ne saurait être confiée au premier venu : elle exige les qualités d'un artiste et d'un homme d'affaires, qualités qui s'excluent le plus souvent. L'intendant doit faire preuve d'imagination et de goût; il faut qu'il puisse inventer, varier et renouveler les divertissements, choisir avec soin, entre toutes les pièces qu'on lui soumet, les meilleures ou celles qui ont le plus de chances de plaire. Les souverains ne ratifient pas toujours le choix du bureau, et l'on s'imagine sa déconvenue et la consternation de toute la cour, quand Élisabeth fit interrompre la représentation d'une pièce qui lui déplaisait (31 décembre 1559⁴). L'intendant doit en outre posséder des notions de géométrie, de perspective et d'architecture pour la mise en scène : il peut ainsi juger en connaissance de cause de la valeur des artistes et des ouvriers, n'employer que les plus habiles d'entre eux, les inspirer, les diriger et les contrôler⁵. Enfin — et ce n'est pas la partie la moins délicate de ses fonctions — il doit faire preuve de vigilance, tenir son personnel en bon ordre, empêcher les détournements, le gaspillage et tirer des fonds à sa disposition le meilleur parti possible. Ses pouvoirs sont très étendus et proportionnés aux difficultés et aux responsabilités de sa charge. Edmund Tilney, en vertu d'un « Privy seal » du 24 décembre 1582, a le droit de réquisitionner les marchandises et les ouvriers dont il juge avoir besoin : tout refus d'obéissance, toute désertion sont punis d'un emprisonnement dont le « Master of the Revels », ou son représentant, déterminent la durée. Les ouvriers et toutes les personnes employées aux « Revels » jouissent d'une immunité

1. Feuillerat, 47-50; 179; 411, etc.

2. Nov. 1510, *Rev.* 217, 27 : une partie du vestiaire confectionné « at y^e maner of rechmont in y^e old tower ». — 1511, *Rev.* 217, 40 : « for hous rent wher y^e stuf was wrought. » *Id.*, 41, 50 : « ye hows of blake freers at lvdgat. » *Id.*, 70 : dans la maison de l'évêque de Hereford. — 1512, *Folio A* (4), 14, et *Rev.* 217, 183 (en 1513) dans la maison de Sir Edward a Borow. — Feuillerat, 5.

3. Feuillerat, 191, 218, 238, 325, 381.

4. Machyn, 31 déc. 1559.

5. Feuillerat, 16, 17.

complète pendant toute la durée des travaux et, si on les arrête, Tilney a le pouvoir de leur faire rendre leur liberté; enfin toutes les troupes de comédiens du royaume, même celles qui sont au service de quelque grand seigneur, doivent, de temps en temps, comparaître devant le « Master of the Revels » pour lui soumettre leur répertoire et se conformer aux instructions reçues : les récalcitrants sont incarcérés et leur captivité se prolonge selon le bon plaisir de l'intendant ¹. Le « Master of the Revels » doit lire, corriger et remanier les pièces de théâtre, faire préparer costumes et décors, choisir les comédiens, surveiller les répétitions, « monter » les « Masques », former les jeunes acteurs qui y prennent part, les loger et les nourrir, effectuer le transport du matériel de « Saint-John's » à la cour, rentrer, la fête finie, en possession des costumes et accessoires, faire dresser les comptes, veiller à ce que le matériel soit serré avec soin afin qu'il puisse resservir, ne pas négliger de le faire aérer et brosser de temps à autre. En été, il faut suivre la cour dans ses pérégrinations, s'ingénier à la divertir, faire venir de Londres costumes et décors ², enfin, le cas échéant, entreprendre la décoration d'un vaste pavillon pour des fêtes ³.

Le travail se complique de difficultés de toutes sortes : les ordres du souverain se font attendre et laissent juste le temps matériel de préparer le nécessaire : il faut travailler jour et nuit, sans trêve ni relâche, et comme les ouvriers ne doivent pas quitter leur ouvrage, l'on est forcé de pourvoir à leur nourriture ⁴. Puis c'est l'indélicatesse des « Masquers » qui gardent certaines parties de leurs costumes, ou des accessoires qu'ils se refusent à rendre en dépit des réclamations de l'intendant; ou bien encore ce sont des vols dont les auteurs restent inconnus et qu'il faut se borner à enregistrer sur les comptes, faute de pouvoir rentrer en possession des objets dérobés ⁵. Plus graves sont les abus dont ses subordonnés se rendent coupables : le « Yeoman », par exemple, pour ajouter à son salaire, loue en secret à des particuliers les travestissements conservés à Saint-Jean. Cette concurrence déloyale soulève l'indignation des costumiers et loueurs de costumes : l'un de ces derniers, Thomas Gyles, dénonce le « Yeoman » dans une pétition fort adroite, où il insiste à peu près exclusivement sur le tort fait à la souveraine, et feint de n'avoir en vue que les intérêts de l'État ⁶. Des dissensions s'élèvent entre les membres du bureau et leur chef, pour le plus grand malheur des fournisseurs qui, en désespoir de cause et ne pouvant se faire payer, adressent des suppliques désespérées au lord trésor-

1. Feuillerat, 51. V. encore *Add. MS.* 19256 (27 déc. 1624).

2. Feuillerat, *passim*, en part. 182-185, 225, etc.

3. *Id.*, 163-168.

4. *Id.*, 165, 268, 301.

5. *Id.*, 23, 24, 202, 338.

6. *Id.*, 409. — V. encore p. 15, et Kempe, 56, 59.

rier¹. Enfin, à tous ces ennuis s'ajoutent les difficultés financières et les fausses économies : les fournisseurs sont payés en retard et majorent leurs prix d'un tiers²; la reine, qui n'est pas prodigue, entend que les costumes durent et resservent, mais ne peut pas se décider à faire les frais des armoires nécessaires pour les conserver en bon état, et, faute de savoir où les mettre, voilà les vêtements et les déguisements gisant sur le sol. Un pan de mur en s'écroulant a défoncé le grand placard déjà insuffisant : tout s'abîme et « c'est pitié, écrit l'auteur anonyme de cette note, de voir pareille incurie »³. Il faut encore réduire les comptes d'apothicaires de certains fournisseurs pour qui bon prince est beau payeur⁴. Bref, comme l'écrit l'un des employés du bureau, « il n'y a point, pendant la période des travaux, de service plus pénible pour l'esprit et pour le corps que celui des menus plaisirs⁵. » L'un des intendants, sir George Buck, meurt fou⁶.

La position du « Master of the Revels » est d'autant plus délicate et difficile qu'il se trouve sous la dépendance directe du lord chambellan; celui-ci en effet a la haute main sur les fêtes de la cour. On relève, de-ci de-là, dans les comptes des menus plaisirs du règne d'Élisabeth, des frais de route, le prix des locations de barques ou de chevaux par les divers employés ou fournisseurs du Bureau, qui vont à Whitehall, Hampton Court ou Richmond, consulter le lord chambellan, recevoir ses instructions en vue d'un « programme de fêtes », soumettre à son approbation les pièces qu'on se propose de jouer devant la souveraine. Les comédiens du comte de Warwick, les choristes de la chapelle royale s'embarquent pour Whitehall ou Richmond afin de répéter devant le chambellan la pièce qu'ils vont représenter dans un jour ou deux. On lui soumet les dessins ou les modèles des travestissements des « Masques »; les peintres lui apportent leurs projets pour la mise en scène ou les accessoires des costumes. Le matériel du ballet une fois achevé, le chambellan en fait l'inspection, il n'y a pas de petits détails dont il ne s'occupe et, pour citer un fait entre bien d'autres, c'est lui qui donne à Petrucchio Ubaldini l'ordre de traduire en langue italienne certains discours qui doivent être débités dans le « Masque », et de préparer des tablettes pour les y transcrire de sa plus belle main. Enfin il surveille la gestion financière du Bureau ou les inventaires du matériel⁷.

1. Feuillerat, 417-419.

2. *Id.*, 411-412, 417, 418. Les fournisseurs attendent trois et cinq ans; et plus de six, sous Jacques I. *Hist. MSS. Com. Ap. IV Rep.*, p. 316.

3. Feuillerat, 186, 254, 285, 411.

4. *Id.*, 294, 308.

5. *Id.*, 7. Pour la durée des travaux, v. p. 132, 256, 270, 286, 303, 320, 329, etc.

6. *C. S. P. J. I.*, CXXVIII, art. 96 (1622).

7. Feuillerat, 18, 124-126, 191, 192, 212, 218, 238, 247, 267, 277, 295-300, 301, 309, 325, 326, 340, 392.

Vers la fin du xvi^e siècle et le début du xvii^e, des modifications semblent se produire dans l'organisation des ballets de la cour, qui diminuent le rôle de l'intendant et du bureau des menus plaisirs et répartissent les travaux et les frais entre diverses administrations. L'« Office of the Revels », qui se chargeait de tout, costumes, « Pageants, » même de la décoration des salles des fêtes, semble ne plus collaborer au ballet que d'une manière tout à fait insignifiante¹.

Le chambellan conserve toujours sa situation prépondérante et paraît même prendre une part sinon plus active, du moins plus directe à la préparation des mascarades de la cour. Le « Privy seal » du 1^{er} décembre 1608, émis en vue du *Masque des Reines*, stipule que le comte de Suffolk, lord chambellan, et le comte de Worcester, grand écuyer, auront à contrôler l'emploi des fonds². Ces deux dignitaires désignent un mandataire, un certain Henri Reynolds, et l'autorisent à toucher l'argent nécessaire à l'achat des fournitures et au paiement des salaires³. Il avait d'abord été question de laisser en blanc le montant du « Privy seal » ou « Warrant », tout en le limitant à mille livres; mais l'on s'aperçut bien vite que cette somme serait insuffisante pour réaliser les projets de la reine Anne, d'Inigo Jones et de Ben Jonson. Sir Thomas Lake écrivit au lord trésorier, lui demandant de l'augmenter : il lui dit qu'il avait proposé au roi de faire préparer un nouveau « Warrant » pour les fonds nécessaires, sans établir de limite, et que le souverain avait bien accueilli son projet⁴. Reynolds toucha, du 3 décembre 1608 à la fin février 1609, treize cents livres; mais le superbe *Ballet des Reines* devait coûter bien plus cher, et le mandataire avait été obligé d'avancer des fonds, si bien qu'à la fin de septembre, le Trésor lui devait encore la jolie somme de deux mille sept cents livres, ce qui représenterait près de trois cent quarante mille francs de notre monnaie⁵.

L'année suivante les choses semblent s'être passées d'une manière un peu différente, soit parce que Reynolds ne voulait pas courir de nouveaux risques, soit parce qu'on avait trouvé en haut lieu les dépenses exagérées et le contrôle du chambellan et du grand écuyer trop peu rigoureux. Quoi qu'il en soit, il n'est plus question d'un mandataire : le poète Daniel, qui compose les vers du *Ballet des*

1. Entre autres changements, il y a celui du local, le prieuré de Saint-Jean ayant été donné par J. I. à Lord Aubigny; le matériel et le bureau furent transférés à Saint-Peter's Hill. C. S. P. J. I, LXV, art. 2 (1^{er} juillet 1611). — Cunningham, *Extracts from the Revels at Court*, p. xlviii et n.; *id.*, xxi. — *Declared Ac. Aud. Of. B.* 2805 (1^{er} nov. 1610-31 oct. 1611).

2. *Warrants*, vol. II, f. 54 v^o.

3. Sur Reynolds, v. *Pells' Order Books*, vol. VIII, f. 49, 64, 70, 81, 93, 111, 148. — *Lansdowne MS.* 164, f. 487, 489, 493. — Cunningham, p. xxxix.

4. C. S. P. J. I, XXXVII, art. 96 (27 nov. 1608).

5. *Lansdowne MS.* 164.

fêtes de *Téthys*, l'architecte Inigo Jones, qui dessine costumes et décors et se charge sans doute de les faire exécuter, sont tous deux payés directement¹. Le chambellan et le grand écuyer écrivent au lord trésorier, le priant de « donner ordre » de payer les sommes voulues², que l'on trouve inscrites aux noms de Daniel et de Jones dans les « *Pells' Order Books* ». Le chambellan et son collègue examinent en outre tous les comptes des fournisseurs du ballet, les approuvent et y apposent leur visa : deux de ces comptes existent encore, celui de Shaw, le brodeur de la reine, et celui de Thomas Henshawe, son marchand de soieries ; les deux notes sont revêtues des signatures des comtes de Suffolk et de Worcester : la seconde se monte à mille soixante et onze livres, soit près de cent trente-cinq mille francs de notre monnaie, et pour des dentelles pailletées d'or et d'argent ! Ce total effraie les nobles contrôleurs qui ajoutent au bas de la note quelques lignes, où ils reconnaissent avoir reçu les articles énumérés dans le compte, mais déclarent soumettre les prix à l'examen des lords du Conseil privé : la pièce est datée du 25 juillet 1610³. Par suite du manque d'argent ou de difficultés entre le Conseil et maître Henshawe, l'« order », le mandat de paiement ne fut émis que le dernier jour de janvier 1611 ; mais Henshawe a gain de cause et touche même une somme supérieure au montant primitif de sa note, soit, aussi près que possible, cent quarante mille francs⁴.

A partir de l'année suivante, les mandataires reparaissent, mais ils sont sous le contrôle immédiat du chambellan qui fait préparer les comptes, les signe, conserve tout son pouvoir et les responsabilités qui en résultent : ces délégués sont choisis, comme Meredith Morgan, parmi les « servants » du lord trésorier, ou, comme Michael Oldisworth et Edmund Taverner, parmi ceux du chambellan, c'est-à-dire dans l'entourage immédiat des plus hauts fonctionnaires de la cour⁵.

L'on remarque qu'il n'est plus question dans tout cela du Bureau des menus ; à un moment donné, l'« Office of Works », l'Administration des bâtiments du roi, a été chargée de la construction des salles de fêtes, de leur entretien, de l'érection des gradins et des

1. *Pells' Order Books*, vol. IX, f. 161, 168.

2. *S. P. J. I*, vol. LIV, art. 74.

3. Pièce just. n° 7.

4. *Pells' Order Books*, XI, f. 88.

5. *Warrants*, VII, n° 68. — *Pells' O. B.*, vol. XXII, p. 125. Le nom d'Edmund Taverner paraît dès 1627-1628 : *Pells' O. B.* XXVIII, f. 132. — Il était « Chief Secretary to the Lord Chamberlain » comme Lord Herbert nous l'apprend dans son *Autobiography* (ed. S. Lee, London Library, p. 106). Il avait été attaché en 1619, à titre de « Under Secretary », à Herbert, ambassadeur d'Angleterre en France. M. Lee, dans une note, dit que Taverner était un musicien connu de son temps et renvoie au *Palladis Tamia* de Meres (1598). Taverner fut mandataire pour les ballets de 1631, 1632, 1634 et 1635.

estrades en vue des ballets, et même de la charpente de certaines parties de la décoration, encadrement de la scène, machines, etc. Les frais de la décoration de la salle, les tentures, les draperies, le dais royal figurent sur les comptes du « Treasurer of the Chamber ». La mise en scène, les salaires du personnel du ballet, leurs costumes (à l'exception de ceux des « Masquers ») sont portés sur les comptes d'ensemble dressés par le chambellan. Les étoffes et parfois les costumes sont fournis par la garde-robe royale¹; l'on trouve encore les frais du vestiaire des danseurs dans les comptes du « Privy Purse » du prince Henri². Les travestissements du prince Charles et de certains de ses compagnons sont payés par son « Master of the Wardrobe and Robes », et plus tard, après son avènement au trône, par le « Gentleman of the King's Robes »³. Que restait-il à faire au bureau des menus? De brèves mentions dans quelques « Declared Accounts » de l'« Audit Office », quelques « shillings » pour les salaires de cinq ou six ouvriers, à l'occasion d'une répétition ou de la représentation d'un ballet, semblent prouver que le « Masque » s'était peu à peu affranchi de la tutelle de l'« Office of the Revels »⁴.

Il est difficile de se faire une idée exacte du coût d'un « Masque » : il varie selon les époques et les circonstances : les mascarades sous Marie Tudor reviennent à quatre cents livres environ par an, Élisabeth, dès le début de son règne, donne l'exemple de l'économie en réduisant le montant des « masques » de Noël et du Carnaval de 1559-1560, à deux cent trente-six livres onze « shillings » et deux « pence » ce qui est le « record » du bon marché⁵. Malheureusement les frais des ballets sont mêlés, dans les comptes des « Revels », à ceux des pièces, et il devient bien difficile de savoir au juste ce qu'ils pouvaient coûter. Sous les Stuarts, la chose est plus aisée, bien que les renseignements soient le plus souvent incomplets ou incertains : le *Ballet de noirceur* coûte trois mille livres⁶; de la Boderie évalue le montant du *Masque de beauté* à six ou sept mille écus dans sa lettre du 20 décembre, et trente mille dans celle du 1^{er} janvier !

1. *Additional MS.* 5751, B, f. 24 v°, 25 r° (1610-1611). Étoffes fournies par la Great Wardrobe pour le ballet de la Reine. — *Id.*, f. 26 v° et 27 r°. Fournitures et confections des costumes des acteurs et porteurs de torches du *M. of Lords* (1613).

2. *D. A. Aud. Of. Privy Purse*, B. 2021, R. 2. Voir Cunningham, viii.

3. *Exchequer, Queen's Remembrancer*, B. 434 (9), (1617-18), etc. — *Pells' O. B.*, XXIX, p. 377; XXX, 321; XXXII, 287, et en particulier *Aud. Of. Accounts, Various*, 1216 (Robes, 8). Voir pièce just. n° 15.

4. *Aud. Of. Various* (Revels), B. 1214, n° 16 (1630-1631) : « Jan. 4. For 5 mens worke day and night about the practise of the Masque..... 0. 13. 4. » *Id.* 5. « For 5 mens worke day and night about the same Masque..... 0. 13. 4. » — V. encore *Aud. Of. Var.*, B. 1214, n° 19 (1633-1634)

5. Feuillerat, 110 et suiv.

6. Lodge, III, 114. — Winwood, II, 41. — *S. P. J.* I, XII, art. 16. Un mécontent parle de 4,000 à 5,000 livres sterling.

Le *Ballet des Reines* coûte quatre mille livres, sans les costumes des « Masquers », les travaux de l'« Office of Works » et la décoration de la salle; le total dut s'élever à plus de six cent mille francs. Les ballets suivants sont bien moins dispendieux et il faut attendre le règne de Charles I^{er} pour voir remonter les prix qui n'atteignent pas de beaucoup, semble-t-il, ceux des fêtes de la reine Anne; mais l'état des finances est si précaire que la folie n'en est pas moins grande. Le Trésor ne paye pas tout et il est probable que les « Masquers », à l'exception de quelques privilégiés, ont à faire les frais de leurs costumes¹. Enfin il y a des ballets dont les particuliers assument certaines ou toutes les charges : celui des noces du vicomte d'Haddington coûte trois cents livres à chacun des douze « Masquers », soit en tout près de quatre cent cinquante mille francs². Lord Bacon tient à honneur de payer tous les frais du *Ballet des Fleurs* évalués à deux mille livres ou deux cent cinquante mille francs de notre monnaie³. Enfin les « Inns of Court » montèrent, à diverses reprises, des « Masques » qui furent parmi les plus élégants et les plus luxueux : le plus extravagant de tous fut le *Triomphe de la Paix*, de Shirley : les quatre écoles y engouffrèrent vingt-et une mille livres, environ deux millions cinq cent vingt mille francs⁴.

Le ballet est chose décidée, le Trésor a avancé les fonds nécessaires pour la mise en train des travaux, tous les corps de métier sont à l'ouvrage : charpentiers, menuisiers, mouleurs, peintres et doreurs. A lui seul, le décor donne du travail à tout un monde d'ouvriers : dès 1511, Gibson n'a pas moins de trente-quatre peintres sous ses ordres⁵. Les tailleurs, les faiseurs de chausses, les brodeurs, que leur patient labeur force à tirer l'aiguille nuit et jour⁶, les fournisseurs de toutes sortes, depuis Richard Ansell qui cloue le tapis de drap vert sur lequel dansent les « Masquers » dans la salle⁷, jusqu'aux loueurs de bijoux, forment un contingent énorme auquel s'ajoutent encore les coiffeuses et habilleuses italiennes ou françaises⁸, les parfumeurs et maquilleurs, et, à leur tête, « Maître Wolfe, » de son

1. *S. P. J. I*, LXXV, art. 28. Chamb. à Carl., 25 nov. 1613 : « The King beares the charge of the first [masque], all sauving the apparell. »

2. Lodge, III, 223.

3. *S. P. J. I*, LXXV, art. 52.

4. Whitelocke, *Memorials*, 19-22.

5. *Rev.* 217, 69. Dekker, dans sa relation de l'entrée solennelle de J. I à Londres (15 mars 1604), décrit l'affairement général : « In a moment therefore of Time are Carpenters, Ioyners, Caruers and other Artificers sweating at their Chizzells. »

6. Suckling, *Aglaure*, II, 1 : « As embroiderers work against a masque, night and day. »

7. *Aud. Of. Treas. of the Chamber*, B. 390, R. 51 (1613-1614). Cunningham, xliv.

8. Feuillerat, 218, 219, 241. — *D. A. Aud. Of. Privy Purse*, B. 2021, R. 2 (Oberon, 1^{er} janv. 1611) « Tyrewoman... » xliij. vj s.

vrai nom « John Wolfgangus Rombler ». Jonson le chanta dans l'épilogue du *Ballet des Gitanes*, comme le « créateur » de la pâte ou du fard qui, en un clin d'œil, changea Buckingham et ses compagnons en romanichels au teint bronzé¹. Ce n'est pas tout encore, il ne faut pas perdre de vue les centaines d'ouvriers qui travaillent pour les invités et la foule qui se presse, le soir du ballet, aux portes du Banqueting-House.

La mise en scène et les costumes ne sont pas l'œuvre des premiers venus. L'on trouvera plus loin, dans quelques pages sur les salles de fêtes, les noms de divers étrangers chargés de la décoration des pavillons élevés à Greenwich en 1527; parmi eux rayonne, si je puis dire, celui de « Maître Hans », le grand peintre Holbein². Les comptes des menus des règnes d'Henri VIII et d'Édouard VI renferment d'autres noms moins connus, mais qui méritent de retenir l'attention et seraient dignes d'études et de recherches spéciales de la part de ceux qui écrivent l'histoire des châteaux et des résidences royales.

Niccolo Bellini naquit à Modène, ville renommée à cette époque, avec Ferrare, pour la fabrication des masques. Il séjourna pendant quelque temps à la cour de François I^{er}. Dès 1516 il était un des « valets de garde-robe »³; de juillet à novembre 1533, il travailla, à Fontainebleau, aux ouvrages de « stucq et peinture encommencez à faire pour le Roy en la chambre de la grosse tour de sondit chasteau »⁴. Enfin, le 18 juillet 1534, comme « sculpteur et faiseur de masques », il reçoit du souverain deux cent vingt-trois livres tournois⁵. A partir de ce moment on perd sa trace en France; mais on le retrouve en Angleterre: impliqué dans un détournement de cent mille couronnes par le président Gentilz, il avait jugé plus prudent de mettre la Manche entre lui et le roi, son maître. Henri VIII, s'estimant sans doute fort heureux de posséder l'un de ces Italiens dont son rival, le roi de France, avait eu l'élite, se refusa à toute demande d'extradition⁶. Il cherchait d'autant mieux à attirer des artistes à sa cour, comme l'écrivit l'ambassadeur français, de Marillac, dans une lettre du 9 juin 1539: « [Le Roi] se délecte maintenant en peintures et broderies ayant envoyé gens en France, Flandres et Italye et autres pays pour recouvrer maistres excellens en cest art et aussi musiciens et autres ministres de passe-temps. » Cette même année, et peut-être avant, le nom de Bellini ou Modena (Niccolo Bellini da Modena) figure sur la liste des paiements du souverain,

1. *M. of Gipsies*, Epilogue at Windsor. Le nom de l'apothicaire reparaît, tous les ans, dans les comptes du Treasurer of the Chamber.

2. V. chap. de la *Mise en scène*.

3. Bouchot, *Les Clouet*, p. 60 et suiv.

4. Marquis L. de Laborde, *Les Comptes des Bâtiments du Roi*, I, 94.

5. *Bibliothèque des Chartes*, 1865, 6^e série (notes de Fréville).

6. *C. S. P. H. VIII*, XVI, art. 37, 59, 60, 82, 115, 163, 168, 174, 182, 276, 1308 (5).

qui lui accorde vingt livres par an et vingt « shillings » pour sa livrée¹. Il est probable qu'il dut travailler aux bâtiments du roi, et des recherches, faites dans ce sens, montreraient sans doute qu'Henri VIII ne négligea point de tirer parti du décorateur de Fontainebleau. Les comptes des menus nous font voir Niccolo da Modena employé à confectionner des « vêtements de fourrure sur cuir », des coiffures et des massues pour des « hommes sauvages » qui portaient les torches dans le ballet dansé à Hampton Court pour la venue de l'ambassade de l'amiral Claude d'Annebaut (24 août-6 septembre 1546)². En 1547, il travaille avec vingt-deux mouleurs à une montagne préparée pour les fêtes du couronnement d'Édouard VI³. L'année suivante, il fournit ou peint six chevelures pour des masques et orne, colore et peint seize faux visages⁴. En 1552, il offre comme cadeau de nouvel an au souverain un portrait en pied du roi de France dans un cadre en bois et reçoit en retour une salière dorée⁵. Enfin, en 1553, il modèle l'effigie mortuaire d'Édouard VI, placée, selon l'usage, sur le cercueil⁶. Il vivait encore en 1562 et la reine Élisabeth n'oublia point le vieil artiste de son père⁷.

Antonio Toto est plus connu. Vasari rapporte comment ce Florentin, l'élève de Ridolfo Ghirlandaio et l'ami de Perin del Vaga, suivit Torrigiano en Angleterre et travailla aux palais de la couronne⁸, Hampton Court et peut-être Nonsuch⁹. Il est payé par le roi, auquel il offre divers tableaux mentionnés dans les comptes; en 1544, il devient « Serjeant painter » du souverain, situation qui en fait un personnage important aux menus plaisirs¹⁰. Comme plus tard Inigo Jones, il travaille à dessiner les costumes pour des mascarades, en particulier celles du Carnaval de 1548; en 1551, il reçoit vingt « shillings » pour services rendus au bureau des menus, ses dessins et des instructions données aux peintres. Deux ans après, il décore des armes pour une pièce sur l'état de l'Irlande, par Heywood, et peint le costume de la Renommée¹¹.

C'est sans doute sous ses ordres que Nicolas Lyzard travailla

1. *Arundel MS.* 97, f. 68 r^o, 93 v^o, 119 v^o, 138 r^o, etc. — *Stowe MS.* 584, f. 20.

2. Kempe, 73.

3. *Id.*, 74. — V. aussi *Trevelyan Papers*, I, 197. Household Book d'Édouard VI (1547).

4. Kempe, 80.

5. *Archaeologia*, XXXIX, 37.

6. *Id.*

7. Nichols, *Prog. Eliz.*, I, 127.

8. Vasari, *Vite* (éd. Milanese), IV, 261, 262; *id.*, V, 590; *id.*, VI, 535, 543.

9. E. Law, *History of Hampton Court Palace*, I, 129, 363. — Blomfield, *History of Renaissance Architecture in England*.

10. C. S. P. H. VIII, XIX (pt. 2), art. 80 (43).

11. Kempe, 81, 84, 89. — V. C. S. P. H. VIII, à partir du vol. V. — *Dict. Nat. Biog.*, XXXIV. — *Arch.* XXXIX, — Rymer, *Fœdera*, XIV, 595. — La brochure de D. Wyatt, *On Foreign Artists employed in England during the XVIth Century* est tirée de l'article de l'*Archaeologia*.

au matériel des fêtes, et il y a lieu de croire qu'il donna satisfaction, puisque la reine Marie en fit, semble-t-il, son « Serjeant painter », emploi qu'il détenait sous Élisabeth¹.

William Lyzard, son parent et peut-être son fils, rend de nombreux services aux menus, il fournit couleurs et dorures, peint les décorations et les accessoires du ballet de 1572 : un château, un rocher, une église, les armes d'Angleterre et de France, des guirlandes, des rameaux d'olivier, des serpents, un masque pour Argus, des chandeliers, une prison pour Discorde. Il dessine et fait faire les coiffures, les morions des amazones et des chevaliers du double « Masque » de 1579, ainsi que des têtes de lions et trente douzaines de roses moulées et dorées. Les comptes mentionnent les frais de ses allées et venues de Londres à la cour pour soumettre des projets au lord chambellan². L'on pourrait citer encore une foule d'autres noms plus obscurs et dont certains sont peut-être ceux de simples ouvriers³.

Avec le règne de Jacques I^{er}, nous arrivons au plus grand de tous les artistes qui ont travaillé aux « Masques » : l'architecte Inigo Jones. Après un séjour en Italie, il se rendit, croit-on, à la cour de Danemark, mais l'on ne sait à quelle date, ni combien de temps il y demeura. La première mention du nom du grand artiste se trouve dans un compte conservé parmi les manuscrits du duc de Rutland : le 28 juin 1603, Henygo Jones, « a picture maker, » reçoit une somme de dix livres⁴. C'est donc comme peintre qu'il fait, si l'on peut dire, son entrée dans l'histoire, et le fait est curieux, car l'on ne connaît guère qu'une toile qui lui soit attribuée, à tort ou à raison : elle se trouve à Chatsworth, dans les appartements privés, et, si mes souvenirs sont exacts, dans le petit salon de la duchesse de Devonshire. Le nom de Jones se rencontre, pour la seconde fois sans doute, dans la description ou le livret du *Ballet de noirceur* : il est encore tout à fait au début de sa carrière qui s'ouvre par sa collaboration aux ballets de la cour. Il sait si bien s'imposer par son talent qu'en 1610, lorsque le prince Henri est « créé » prince de Galles, il se trouve attaché à sa maison comme surintendant de ses bâtiments, « Surveyor of the Prince's Works »⁵. Après la mort de ce dernier,

1. Feuillerat, Index of Proper Names.

2. *Id.*, 141, 158, 166, 172, 178, 195, 201, etc.

3. Kempe, 74, 75, 80, 83; Feuillerat, 160, 181, etc. Un certain Lucas Horneholte est mentionné dans Kempe, c'est sans doute une erreur pour Hornebolte, le peintre d'Henry VIII. *Arch.*, XXXIX, 28, 29. *Dict. Nat. Biog.*, XXVII. — Ubalдини travaille à transcrire des textes, et sans doute à les enluminer. Feuillerat, 160, 301, 454. — *D. N. B.*, vol. LVIII. — Einstein, *Italian Renaissance in England*, 190, 191, 205.

4. *H. M. C.*, IV, 446.

5. V. Cunningham, *Life of I. J.* — *D. N. B.*, XXX. — Articles de Blomfield dans le *Portfolio*, année 1889, p. 88, 113, 126, et *Renaissance Architecture in England*, I, 98-122. — *Harl. MS.* 252, f. 12 v^o. Livre de la maison du Prince (1610).

Jones reprend, vers le milieu de 1613, le chemin de l'Italie, visite Vicence, Rome, Naples, rencontre l'architecte Scamozzi, étudie avec tout le soin d'un admirateur passionné les chefs-d'œuvre de Palladio, fait toute une série de croquis et d'études. Il note le pli d'une draperie, un geste, une musculature, copie un antique ou une toile moderne, bref recueille des matériaux en vue de l'avenir : ce petit album, véritable carnet de route, est conservé à Chatsworth, où se trouvent encore plusieurs volumes de dessins et d'études, dont la plupart ont été collectionnés ou exécutés pendant ce second séjour en Italie¹. De retour vers 1615, il succède le 1^{er} octobre à Simon Basil, surintendant des bâtiments du roi, ces fonctions lui ayant été promises dès le 27 avril 1613². La mise en scène de près de vingt-cinq « Masques », sans compter celle de plusieurs pastorales et drames, la construction du Banqueting-House de Whitehall, que nous admirons encore, en font l'un des personnages les plus importants, le plus important avec Ben Jonson, dans l'histoire du « Masque »³. Ses dessins de la mise en scène et des costumes des ballets forment une collection admirable et unique en Angleterre. Les quelques reproductions qui en ont été publiées, à diverses reprises, ne permettent de se faire une idée ni de l'importance de l'œuvre, ni surtout de sa beauté. Tous ceux qui ont eu l'avantage de regarder, même un peu rapidement, les centaines de dessins d'Inigo Jones conservés à Chatsworth, ont été émerveillés de la richesse de cette splendide collection, de son intérêt et de sa valeur artistiques. Le jour est proche où l'œuvre de Jones sera enfin révélée au public, et cette révélation ne pourra manquer de provoquer la plus vive surprise; l'on se demandera, en effet, comment une œuvre aussi curieuse, aussi importante et aussi belle a pu demeurer si longtemps négligée ou ignorée, et l'admiration des connaisseurs, sinon de tous, dépassera sans doute la surprise du premier moment.

Constantino de' Servi est moins connu, mais il fut un homme considérable, et quoiqu'il n'eût pas sans doute la valeur de Jones, il était de son vivant connu dans toute l'Europe. Il n'y avait guère de cour où il n'eût séjourné⁴. Constantino de' Servi était né en 1554,

1. Cet album a été admirablement reproduit en 1832 : il en existe un exemplaire au British Museum (553, c. 3.).

2. C. S. P. J. I, LXXII, 27 av. 1613. — *Add. MS.* 5755, f. 267, 268 (anciennes références 230, 231).

3. Masques dont Jones a préparé la mise en scène, avec l'endroit où son nom est cité : *Blackness* (texte); *Hymenæi* (*Id.*); *Haddington M.* (note); *Queens* (texte); *Tethys' Festival* (*id.*); *Oberon* (Pells' O. B., X, f. 53); *Love freed* (*id.*, X, f. 77 r°); *Lords* (texte); *Chapman* (titre); *Pleasure reconciled* (S. P. J. I, *Addenda* XCV, Jan. 10. 1618); *Augurs* (dessins à Chatsworth); *Time Vindicated* (C. S. P. J. I, CXXXVIIa. 27); *Neptune's Triumph*, *Fortunate Isles* (dessins); *Pan's Anniversary* (titre); *Love's Triumph* (*id.*); *Chloridia* (*id.*); *Albion's Triumph* (texte); *Tempe restored* (*id.*); *Triumph of Peace* (texte); *Cœlum britannicum* (titre); *Temple of Love* (*id.*); *Britannia Triumphans* (*id.*); *Luminalia* (texte); *Salmacida Spolia* (*id.*).

4. Boni, *Biografia degli Artisti*, Servi (Constantino de').

à Florence, d'une famille noble; il se fit connaître comme peintre, mais surtout comme architecte; dès sa jeunesse, il commença ses voyages, visita l'Allemagne, Vienne et Prague, où il resta quatre ans; il se rendit de là à la cour d'Espagne. En 1579, il était à Rome; en 1580, à Innsbruck, auprès du cardinal d'Autriche. L'empereur Rodolphe II le combla à son tour d'honneurs; sa réputation s'étendait jusqu'en Orient, et le sopher de Perse pria le grand-duc de Toscane, Cosme II, de le lui envoyer. Servi entreprit ce lointain voyage, mais il ne passa pas plus d'un an en Asie et, à son retour à Florence, fut nommé « surintendant de la manufacture de mosaïques en pierre dure ». Il dirigea d'autres travaux, entre autres ceux de la chapelle de Saint-Laurent. Appelé en Angleterre par Henri, prince de Galles, il aurait été, d'après un de ses biographes italiens, nommé « sopratende delle sue fabbriche e macchine » avec un salaire de huit cents écus. En quoi consistaient au juste ces fonctions et que signifie ce titre? N'oublions pas en effet que Jones est surintendant des bâtiments du prince; Campion dit dans la relation d'un ballet que Servi était architecte du prince, et il est probable que ce renseignement est exact¹. Campion connaissait en effet Servi pour l'avoir eu comme collaborateur dans le ballet dansé aux noces du comte de Somerset, vers la fin de l'année 1614. Le prince Henri était mort depuis plus d'un an, Inigo Jones avait quitté l'Angleterre pour l'Italie, l'architecte florentin se trouva tout désigné pour le remplacer et donner à l'Angleterre une idée des fêtes somptueuses dont la cour des ducs de Toscane était à cette époque le théâtre². Grisé par les honneurs dont il avait été comblé de tous côtés, plein d'un beau mépris pour ces barbares de l'extrême Nord, Constantino de Servi eut pour le poète une attitude dédaigneuse et blessante; Campion s'en plaignit dans la description du ballet, publiée aussitôt après sa représentation, et reprocha à l'architecte de lui avoir laissé ignorer ses intentions; il en était résulté quelque désarroi dans l'organisation du « Masque », car il avait fallu en réduire les proportions au dernier moment. D'Angleterre, de Servi fut envoyé par le grand-duc de Toscane pour se mettre au service des États généraux de Hollande; Maurice de Nassau lui fit le meilleur accueil et lui demanda des plans pour un palais à La Haye; de là il reprit ses pérégrinations de cour en cour et mourut enfin à Lucignagno (1622).

En 1617, Nicolas Lanier, musicien et peintre, se charge de la décoration du *Ballet des Amants redevenus hommes*; en s'adressant à lui, lord Hay, chez qui le Masque fut représenté, savait qu'il avait

1. *Somerset M.* Pour divers paiements à C. de S., v. *Aud. Of. Privy Purse*, B. 2021. R 1^a (29 sept. 1610-6 nov. 1612): « Constantyne de Serveye a florentyne for his pencion at cc^{li} per annum ». *Id.*, R: 3. — *Lansdowne* 164, f. 202. — *Pells' O. B.* XII, f. 192 (1612-1613).

2. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea, dal 1600 al 1637*.

recours à un homme fort bien doué et d'un goût très sûr. Charles I^{er} devait plus tard lui confier le soin de former sa fameuse galerie de tableaux de Whitehall¹.

Corseilles, qui peignit les décors du *Triomphe du Prince d'Amour*, ne semble pas connu. Par contre, la carrière et l'œuvre de Balthazar Gerbier ont été l'objet de plus d'une étude, mais l'on ne possède que des données très vagues sur les spectacles, ballets ou pièces, qu'il aurait préparés et montrés chez le duc de Buckingham à York-House².

Les maîtres de danse, cela va de soi, ne peuvent manquer de jouer un rôle très actif dans le ballet, et leurs noms ne sauraient être passés sous silence. Certains sont tout au moins d'origine française : les maîtres à danser français étaient nombreux en Angleterre, et il en est souvent question dans les comédies du xvii^e siècle. La chose paraît toute naturelle quand on sait qu'à cette époque-là, la France était le pays par excellence des belles manières et des exercices physiques³.

Les Cardels sont déjà établis à la cour d'Élisabeth en 1582 : l'un d'eux compose une danse pour son entrée dans un ballet⁴. Puis c'est un certain Beauchamp, « Bochan » dans les documents du temps, qui, en 1610-1611, fait apprendre à la reine et à ses dames les pas de deux danses du « Masque » de *L'Amour délivré de l'Ignorance et de la Sottise*; son rôle est ici assez modeste, c'est celui d'un simple « instructeur »; mais il dut prendre une part plus active au *Ballet des Lords*, car ses honoraires sont parmi les plus élevés⁵. Thomas Giles tient une place bien plus importante; il était à la fois maître de danse du prince Henri et l'un de ses musiciens. Jonson lui décerne à plusieurs reprises des éloges dans les descriptions de ses ballets. Grâce au poète, l'on sait qu'il composa et enseigna toutes les danses d'*Hymenæi*, inventa celles du *Ballet de beauté*, les deux dernières du *Masque des noces du vicomte d'Haddington* et, dans le *Ballet des Reines*, la fameuse danse qui figura successivement toutes les lettres du nom du jeune duc d'York, le futur Charles I^{er}. Quand le prince Henri danse son *Masque d'Obéron*, Giles y tient tout naturellement la première place et compose trois des danses. Il survécut à son élève, et son nom est inscrit sur la liste des divers artistes qui collaborèrent au *Ballet des Lords*⁶. Jérôme Héron ou Jeremy Hearne

1. D. N. B., XXXII. — Claude Phillips, *The Picture Gallery of Charles I.*

2. V. chap. de la *Mise en scène*.

3. Jusserand, *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*.

4. Feuillerat, 356. — S. P. J. I, IX, 27 oct. 1604. — Goodman, *The Court of James I*, II, 137. — C. S. P. J. I, LXXXVI, 14 juillet 1616 : « Grant to Jeremy Heron in reversion after Thos. Cardell, of a pension of 140^{li} per annum. »

5. Pièces just. n^{os} 8 et 9. — Il est aussi question d'un « Mons^r Bochan » dans *Pells' O. B.*, XXXII, 282 (28 fév. 1634).

6. *Hymenæi, Beauty, Queens*. — Lord Chamberlain's Dep., vol. DXCII, p. 10 (1612-1613) : « Teacher to Dance... Thomas Gyles... 1^{li}. » — Lansdowne MS. 164,

était musicien du roi et jouait de la basse viole : il excellait surtout dans les danses des intermèdes comiques ou « Antimasques » ; il avait composé la « Matachina » du *Ballet des noces du vicomte d'Haddington*, où l'on vit s'ébattre une troupe de petits amours, ainsi que la célèbre ronde des sorcières du *Ballet des Reines*. Il fut peut-être l'auteur de la danse des satyres d'*Obéron* ; en tout cas, ce ballet l'occupa « presque six semaines sans interruption » ; il reçut comme récompense vingt livres, somme qui fut doublée en 1613 pour ses services dans le *Ballet des Lords*¹. Beauchamp, Giles, Héron, voilà déjà trois maîtres et compositeurs employés dans ce seul ballet : il y a en effet un intermède comique, les ébats de ceux qui portent les torches et quatre danses spécialement composées pour les « Masquers », sans parler des danses communes ou « Revels », dont les pas sont connus de tous ; c'est aussi un « double masque », c'est-à-dire qu'il comprend deux troupes de « Masquers », l'une formée de seigneurs ; l'autre, de dames. La tâche est donc bien plus lourde et il y a de l'ouvrage pour quatre, car aux trois noms déjà cités s'en joint un quatrième, celui d'un Français : « Monsieur Confess ». Les deux ballets de 1611, dansés par la reine et le prince, lui donnent fort à faire ; il enseigne toutes les danses du premier et reçoit cinquante livres pour sa peine ; il semble avoir été spécialement chargé de l'« Antimasque », même au point d'en faire confectionner le vestiaire ; le second « Masque » l'absorbe pendant près de six semaines ; enfin il collabore au ballet de 1613².

Les compositeurs de la musique des « Masques » sont choisis entre les meilleurs du temps et comptent parmi les plus connus et même les plus célèbres de la musique anglaise. Beaucoup d'entre eux, il est vrai, sont d'origine étrangère. Alfonso Ferrabosco, maître de musique du prince Henri, fut un des collaborateurs les plus précieux de Ben Jonson, et les deux artistes semblent avoir été unis par une grande amitié : le poète, en effet, consacre au musicien quelques paroles des plus affectueuses dans sa relation d'*Hymenæi*, ainsi que deux épigrammes des plus élogieuses³. Ferrabosco, dont la carrière n'a pas encore été démêlée comme elle pourrait et devrait l'être, occupe

f. 170 v° : « To Thomas Giles Musitian to the Prince, » etc. (du 9 au 23 mai 1613). *Id.*, f. 326 v°, 328 r°. — Pièce just. n° 8. — V. encore *Warrants*, vol. IV, n° 5 : « A fee of 100 marks per annum for Sebastian La Pierre who teacheth y^e Prince to daunce. To commence from the day of y^e death of Thomas Gyles deceased. » Sans date, celle de mai 1609 proposée par le Record Office est inexacte, puisque Giles vivait encore en 1613. Seb. La Pierre était « Teacher of Dauncing » de Charles comme duc d'York. Cf. *Warrants*, III, f. 27 (12 juin 1612). — Pièce just. n° 10 et n° 8.

1. V. ci-dessus la note sur Cardel. — *C. S. P. J. I.*, XXXII, 4 mai 1608. — *Add. MS.* 24023, f. 4. — Pièce just. n° 8.

2. Pièces just. nos 8, 9 et 10. — *Add. MS.* 24023, f. 4. — *Lansdowne*, 164, f. 184. — V. aussi le paiement renvoyé pendant quatorze ans. *Pells' O. B.*, XXII, 14. « Order » du 17 oct. 1622.

3. *Ep.*, 130 et 131.

parmi les musiciens de la cour une place des plus importantes : à vrai dire il en cumule quatre, car il est à la fois « musicien en général », compositeur, joueur de viole et « instructeur du prince dans l'art de la musique »¹. A ces divers titres, il rend de grands services dans les « Masques », compose la musique des chansons dans bon nombre d'entre eux : *Ballet de noirceur*, *Hymenæi*, *Masque de beauté*, *Ballets d'Haddington*, *des Reines*, *de l'Amour délivré de l'Ignorance*, *Masque d'Obéron*; dans ce dernier, son rôle ne pouvait manquer d'être prépondérant, et il est chargé de recruter les chanteurs et joueurs de luth².

L'on a déjà rencontré les noms de Giles et de Campion : tous deux composèrent avec Thomas Lupo les chansons du *Masque des noces de lord Hay* (1607). Lupo appartenait à l'une de ces familles de musiciens étrangers, italiens ou français, qui se succédaient de père en fils à la cour d'Angleterre; il était violoniste et paraît avoir surtout travaillé à établir les partitions des violons dans les *Ballets d'Obéron* et de *L'Amour délivré de la Sottise*³. Lorsque Thomas Lupo mourut, en 1628, sa place fut donnée à Robert Johnson, qui devint « Composer to lutes and voices »⁴.

Robert Johnson n'était pas un inconnu : on lui devait toute la musique des danses du *Ballet d'Obéron*; il avait recruté, formé et sans doute dirigé l'orchestre de vingt luths qui accompagna la danse du prince de Galles; il avait aussi travaillé à la partition des luths pour les airs composés par Ferrabosco en vue du ballet de la reine, dansé quelques jours après celui du prince. En 1613, il est du nombre de ceux qui contribuent au *Ballet des Lords*, et en 1621, il écrit au moins une partie de la musique du *Ballet des Gitanes*. On ne le connaît guère aujourd'hui quoiqu'il ait mis en musique certains petits poèmes de Shakespeare, de Beaumont et de Fletcher⁵.

Comme Lupo, Nicolas Lanier était d'origine étrangère; il appartenait à une vieille famille de musiciens français. Les Lanier étaient nombreux à la cour anglaise : en 1639-1640, l'on n'en compte pas moins de cinq parmi les musiciens du roi⁶. Nicolas Lanier est l'auteur d'une des chansons du *Ballet des noces du vicomte Somerset* (1614), de toute la musique du *Ballet des Amants redevenus hommes*, et peut-être d'une partie de celle du *Masque des Gitanes*; le

1. *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, p. 3 : « Alfonso Ferabosco deceased March 19th 1627... enjoyed 4 places (viz') A Musitions place in generall, A Composers place, A violis place and an Instructors place to y^e Prince in y^e Art of Musique. » — *D. N. B.*, XVIII.

2. V. note sur Hearne et pièce just. n° 10.

3. Pièces just. n°s 9 et 10. — *D. N. B.*, XXXIV.

4. *C. S. P. C. I.*, vol. CV, a. 108.

5. Pièces just. n°s 9 et 10. — Pièce just. n° 8. — *D. N. B.*, XXX. — *Oxford Hist. of Music*, III, 202. — Meurt le 26 nov. 1633. V. *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, p. 344.

6. *L. Chamb. Dep.*, Papers, B, 1.

roi¹ Charles I^{er}, qui le chargeait, on l'a vu, d'acheter les tableaux de sa collection particulière, le mit à la tête de sa troupe de musiciens².

John Cooper, qui donna à son nom la forme italienne Giovanni Coprario ou Coperario, était un Anglais qui avait séjourné en Italie; il fut, dit-on, maître de musique du prince Charles. A part trois airs composés pour le ballet des noces du favori Somerset et sa collaboration au *Ballet des Lords* l'année précédente³, l'on n'a que des données incertaines sur son rôle dans le « Masque »; certains lui attribuent, mais sans preuves, la musique du *Ballet de Beaumont* et du *Ballet des Fleurs*⁴. Son principal titre de gloire est sans doute d'avoir été le maître d'un des plus grands musiciens du temps : Henri Lawes.

Henri Lawes, après avoir été attaché à la chapelle royale, passa, le 6 janvier 1630, dans la troupe des musiciens du roi comme « Musition for y^e Voices »⁵. L'œuvre de Lawes est très vaste et ses compositions forment plusieurs recueils : la plus fameuse est celle de cinq des airs du *Comus* de Milton; il collabora au *Cœlum Britannicum* de Carew et, avec son frère William, au *Triomphe du Prince d'Amour* de Davenant; l'on retrouvera son nom parmi ceux des chanteurs et, plus tard, à propos des origines de l'opéra en Angleterre⁶. Moins connu et moins doué que son frère, William Lawes⁷ travailla avec Simon Ive⁸ au somptueux ballet du *Triomphe de la Paix*. Lorsque, en 1636, le prince Charles, plus tard Charles II, danse son premier et son unique « Masque » en présence du roi et de la reine, la musique est de Charles Coleman, qui devait lui aussi, avec Henri Lawes, aider à la diffusion de l'opéra⁹.

Citons enfin, pour mémoire, le nom de Lewis Richards, l'auteur de la musique de *Salmacida Spolia*. Son nom n'est guère connu, mais il était des nôtres : Louis Richard faisait en effet partie de la troupe des musiciens français de la reine Anne¹⁰.

Restent enfin les écrivains, rimailleurs, versificateurs, poètes, étrange assemblage de noms, les uns presque ignorés¹¹, les autres

1. *S. P. J. I*, CXXII, art. 32. Compte de Buckingham. « Aug. 6th giuen to Mr. Lanier... 200 (li). »

2. *D. N. B.*, XXXII.

3. Pièce just. n° 8.

4. Appendice III sur la Musique des Ballets. — *D. N. B.*, XII.

5. *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, p. 27 et 223. — *D. N. B.*, XXXII.

6. V. ch. IX.

7. Musicien du Roi dès 1635. — *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCCXIII, p. 125. — *D. N. B.*, XXXII.

8. *D. N. B.*, XXIX.

9. *Id.*, XI.

10. *Exchequer. Q. R.*, B. 437, n° 8, f. 27 (1615). — *Pells' O. B.*, XIX, f. 109 (mai 1620).

11. Tel celui du jeune Maynard, l'un des meilleurs danseurs de la cour, dont les deux ballets, dansés en novembre 1623 et août 1624, sont perdus. *V. S. P. J. I*, vol. CLIV, art. 55, et CLV, art. 21; *id.*, CLXXI, art. 66.

immortels : ce sont John Heywood, le joueur d'épinette d'Henri VIII¹ et l'auteur des joyeux « interludes » ; George Ferrers, le « Lord of Misrule » et l'un des auteurs du *Miroir des gouvernants* ; George Gascoigne, Francis Davison, peut-être lord Bacon, plusieurs poètes lyriques du XVII^e siècle : Samuel Daniel, Thomas Campion et William Browne. Les « Masques » sont le plus souvent l'œuvre de poètes dramatiques : en première ligne, Ben Jonson, le grand maître du genre ; puis Marston, Chapman, Beaumont, Middleton, Shirley, Davenant, Nabbes et Cokayne. Le nom de Milton est celui du seul poète épique. Enfin, ce sont les poètes de cour : Carew, Kynaston, le fondateur d'une sorte d'académie mondaine, le « Museum Minervae », et Aurelian Townsend ou Townshend, dont les deux libretti restent l'œuvre la plus importante. A tous ces noms, l'on peut encore ajouter ceux de Herrick, Waller et Thomas Heywood, auteurs de fragments dispersés dans les recueils de leurs œuvres. Il faut renoncer à énumérer tous ceux qui ont intercalé des « Masques » dans leurs pièces, et parmi eux se trouvent les plus grands noms de l'époque : Shakespeare, Fletcher, Massinger et bien d'autres encore².

La fraction du personnel qui apparaît en scène, musiciens, acteurs, danseurs des « Antimasques », porte-flambeaux, « Masquers », appartient à des conditions sociales très diverses. Leur nombre paraît se monter, dans certains ballets, à près ou plus de cent personnes : nous sommes bien loin des douze masques et six porte-torches de 1512³ !

Il n'est guère possible de parler des musiciens sans étudier la musique : on ne peut pas les séparer, et il faut attendre, pour les mieux connaître, les pages consacrées à la musique des ballets, aux orchestres, aux instruments ; occupons-nous ici des chanteurs, dont certains nous sont déjà connus. Voici d'abord Alfonso Ferrabosco, peut-être le compositeur, peut-être son fils⁴ ; puis c'est un ténor de grand talent, à en croire Jonson, John Allin, qui se fit entendre entre la seconde et la troisième danse du *Ballet des Reines* et, avec Lanier, dans le dernier ballet de Campion⁵. Lanier, peintre et compositeur, reparait encore en 1617 dans le *Masque des Amants redevenus hommes*, où il chante, sans doute, dans le rôle de Mercure ; on le retrouve de nouveau, tenant le rôle d'une des sphères, dans *Tempête rendu aux Muses* (1632), en compagnie de deux cantatrices Mrs. Sheperd et Mrs. Coniacke. Enfin, en 1634, dans le *Triomphe de la Paix*, Henri Lawes est la quatrième des Constellations et John

1. C. S. P. H. VIII, XIV, art. 782. Fév. 1539 : « Bargemen that carried Heywoode's mask to the Court, » etc.

2. V. Liste des Masques insérés dans les pièces, Appendice IV.

3. *Albion's Triumph, Tempe restored, Triumph of Peace, Salmacida Spolia*.

4. V. plus haut.

5. Il est question d'un « M. Allin (servant to the young Prince) » qui représente un génie à l'arc de triomphe élevé à Fenchurch St. pour l'entrée de Jacques I^{er}. V. Dekker, *The Magnificent Entertainment*.

Lanier personnifie Irène¹. Whitelocke, chargé de la partie musicale de ce ballet, choisit « quatre des plus excellents musiciens de la chapelle de la Reine, Monsieur La Mare, Monsieur du Vall, Monsieur Robert, Monsieur Mari, et divers étrangers qui excellaient dans leur art². »

Les acteurs exposent le sujet, présentent les danseurs, adressent aux souverains les compliments d'usage, enfin rappellent aux uns et aux autres que tout a une fin, même les plaisirs. Sous Henri VIII, les chantres et choristes de la chapelle royale récitent les tirades explicatives ou les dialogues qui accompagnent les « Disguisings »³. William Cornish, le maître de chapelle, William Crane qui lui succède en 1526, un certain « Master Harry » et le « Sub deen » (vice-doyen) sont nommés à diverses reprises dans les comptes de Richard Gibson. Ceux-ci permettent de constater que Cornish tenait plusieurs rôles dans un même divertissement, selon un usage très répandu alors et qui subsiste encore de nos jours : en 1516, par exemple, après avoir joué le personnage de Calchas, il se transformait en héraut d'armes⁴.

1. *H. M. C. Ap. Vth Rep.*, p. 355.

2. *Memorials*, p. 19. — V. *Exchequer Q. R.*, B. 438, 11. Livre de paiements de la Reine (1630, 1631, etc.), Pierre La Marre, Nicholas Duvall (aussi « Page of the Chamber attending the Backstairs »), Anthony Robert, Mathurin Marie. Ils reçoivent 15 livres sterling par trimestre. Parmi les autres musiciens se trouvent des noms français : Simon de la Garde, Jean Provost, Michel Rogier, etc. Nicolas Duval remplace Robert Johnson à la mort de celui-ci. V. *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, p. 344. Son nom figure parmi ceux des musiciens du Roi (1639-1640). *L. Chamb. Papers*, B 1. V. divers paiements dans les *Pells' O. B.*, XXXII, 201 et suiv. — Pierre La Mare était un ancien musicien français de la reine Anne. *Pells' O. B.*, XIX, f. 109 v^o.

3. *Rev.* 217, 195 (1515). — *Rev.* 229, 139 et suiv. (1516), etc.

4. *Rev.* 229, 143 : « a mantell and a bechops svrkoot for Master Kornyche to play Kalkas in... » 145 : « ... a garment for Master Kornyche y' he playd y^e havrood in. » — *Chambers*, II, 188, n. 2. — Voir encore Bale, *Kynge Johan* (Camden Soc.). — Dans *King Cambises* (V. Manly, *Specimens of Pre-Shakspearean Drama*, II, 160), les trente-huit rôles sont répartis entre huit acteurs, soit une moyenne de près de cinq rôles par comédien; c'est à croire qu'ils ne savaient plus en fin de compte qui ils étaient. — V. encore *Antonio and Mellida*, Induction. — Heywood, *The Fayre Mayde of the Exchange* (vingt et un rôles pour onze acteurs). — En 1623, un comédien, Pallant, joue trois rôles dans *The Duchess of Malfi* de Webster; encore en 1635, W. Shurlock représente Marhabal et Prusias dans *Hannibal and Scipio* de Nabbes, etc. — Suckling raille ce procédé dans *The Sad one*, IV, iv (1^{re} éd., 1658).

MULTECARNI (le poète) :

Well if there be no remedy, one must act two parts;
Rosselio shall be the fool and the lord
And Tisso the citizen and the cuckold.

1st ACTOR.

That cannot be, Signior, you know,
One still comes in, when the other goes out.

MULTECARNI.

By Jove 'tis true. Let me see,
We'll contrive it.

Pour Costard, ce misérable expédient fait toute la beauté de la pièce (*Love's Labour's Lost*, V, 2) :

No, Sir, but it is vara fine,
For every one presents three.

En dehors de ces renseignements, nous n'avons aucune donnée, si ce n'est que, sous le règne d'Édouard VI, un certain Brett joue le rôle de Mars dans le *Triomphe de Mars, Vénus et Cupidon* (1553)¹.

Les choristes de la chapelle royale, de Saint-Paul, de Windsor, les écoliers de Westminster jouent à la cour devant Élisabeth, et on leur confie les rôles ou les tirades dans les « Masques » qui font le plus souvent suite à la pièce : leur nombre varie de un à neuf².

A un ballet donné chez lord Montacute pour le mariage de ses enfants, c'est un jeune garçon de douze à quatorze ans qui récite la longue tirade composée par le poète Gascoigne : rien, malheureusement, ne nous permet de savoir si cet acteur était un amateur ou un professionnel, ni, dans ce cas, à quelle troupe de comédiens il pouvait bien appartenir³.

L'on est également assez mal renseigné sur ceux qui jouèrent dans les ballets de la grande époque : c'est tout au plus si Jonson dit en passant que Giles représentait Thamesis dans le *Ballet de beauté* ou bien encore, avec Héron, les cyclopes Brontes et Steropes dans le *Ballet d'Haddington*; mais c'étaient là des rôles muets, Giles et Héron n'étaient que des figurants⁴.

Ceux qui eurent l'honneur de réciter les vers du poète étaient sans doute des comédiens et leurs « apprentis » : à cette époque, en effet, les comédiens s'adjoignaient de jeunes garçons qui, en raison de la douceur de leurs voix et de leurs visages imberbes, jouaient les rôles de femmes⁵. Le mandat de paiement du *Ballet d'Obéron*

1. Kempe, 43.

2. Feuillerat, 218.

3. G. l'appelle « the Actor »; mais est-ce synonyme de « Player » (comédien)?

4. Voir les livrets.

5. Ordish, *Early London Theatres*, p. 172, 181, 197. — Ward, *History of English Dramatic Literature*, III, 251, 252, etc. — Beaumont and Fletcher, *The Knight of the burning Pestle*, passim. — Exemples nombreux dans Shakespeare *Hamlet*, II, II, v. 428. — *A Midsummer Night's Dream*, I, II, 45. — *As You like It*, épil. — *Anthony and Cleopatra*, V, II, 215. — Massinger, *A New Way to pay old Debts*, I, I : « ... A player's boy of fourteen. » — Jonson, *The Devil is an Ass*, II, III, le passage qui a trait à Dick Robinson, l'acteur le plus en vogue dans les rôles de femmes, et plus loin, III, I. — Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 2, à propos de certains comédiens : « These Four were Bred up from Boys under the Master-Actors. » — Voir encore les listes d'acteurs dans les anciennes éditions de *The Duchess of Malfi*, par Webster, *The Roman Actor*, *The Picture*, de Massinger, et certaines pièces de Beaumont et Fletcher (Cambridge Classics). — Nash oppose les usages du théâtre anglais à ceux du continent, où les comédiens « haue whores and common curtizans to playe womens partes », etc. *Pierce Penilesse his supplication to the Divell* (1592) (*Works*, éd. Mc. Kerrow, I, p. 215). — Dans les fêtes de cour, les rôles de femmes sont tenus par des choristes de la chapelle royale : au « pageant » du Château Vert (mars 1522), les vices, vêtus comme des Indiennes, sont des enfants de la chapelle. — *S. P. H. VIII*, S. 29, p. 226 et suiv. — Hall, f. 92. — Peele, *The Device of the Pageant borne before Woolstone Divi*. — En 1574, un « boy » joue le rôle de la Renommée, Nichols, *Prog. Eliz.*, I, 396, 397. — « Boys » dans rôles de nymphes, *id.*, II, 211, 307. — « Boys » en dryades, *MS. Add.*, 14047, *Love's Hospitall*, par G. Wilde, V, vi.

renferme cette indication précieuse : « Players employed in the Maske... xvth 1; » « comédiens employés dans le « Masque »... quinze livres. » Cinq jeunes garçons, « boys, » sans doute des élèves-comédiens ou « play-boys », reçoivent chacun deux livres pour avoir représenté les trois Grâces, Sphynx et Cupidon dans le *Ballet de l'Amour délivré de l'Ignorance*².

Masquerado ouvre le ballet de l'*Amour rétabli* et se présente au roi en disant : « Je ne suis ni « Masquer » ni comédien, » puis il lui annonce qu'il peut faire son deuil du ballet. Tout était prêt depuis deux heures, les « Masquers », revêtus de leurs beaux habits, brûlaient d'exécuter leurs danses longuement étudiées, quand, au dernier moment, les musiciens ont fait faux-bond, et, pour comble de malheur, ce coquin de « play-boy », qui devait jouer Cupidon, est si enrôlé que Sa Majesté ne pourrait l'entendre à deux pas³. Ailleurs Vénus, devenue habilleuse sur ses vieux jours, vient voir jouer son fils dans le *Masque de Noël*. Cupidon, toujours enfant, mais tombé dans la misère, en a été réduit à se placer comme apprenti chez un fabricant de perles en verre; il ne se donne pas comme un comédien de profession, ce qui ne l'empêchera d'ailleurs point de faire bonne figure à la scène : « Oui, pour sûr, glapit sa mère, il le jouera son rôle et aussi bien, j'en réponds, que n'importe lequel de vos « play-boys ». Il m'en aurait rapporté de l'argent, si j'avais voulu me laisser tenter et le louer à la semaine aux comédiens du Roi. Monsieur Burbage me l'a demandé bien des fois et le vieux Monsieur Hemings également, car ils ont bien besoin de lui⁴. » Le *Ballet des Iles fortunées* fournit encore une indication très nette, bien que fort sommaire : Merefool (Simplice) est nigaud de naissance et dupe de profession, il croit les yeux fermés à toutes les merveilles des Rose-Croix : un comédien malicieux se présente à lui comme un esprit et lui annonce une vision; aussitôt des êtres bizarres apparaissent, parlent et gambadent devant lui : le lecteur devine qu'il s'agit d'un intermède comique, d'un « Antimasque », mais Simplicie ne doute pas un instant de la véracité du prétendu esprit et, le spectacle fini, exprime le regret de n'avoir pas eu le temps de remercier la troupe des Rose-Croix. « La troupe des Rose-Croix, s'écrie l'acteur, espèce de niais, dites donc la troupe des comédiens⁵. »

Middleton est le seul auteur qui ait songé à faire précéder la relation de son « Masque », le *Ballet des Héros* (1619), d'un « Dramatis personæ ». Trois des acteurs sont connus : William Rowley, Hugh

1. Pièce just. n° 10.

2. Pièce just. n° 9.

3. *Love restored*.

4. *Christmas his Masque*.

5. *The Fortunate Isles*.

Atwell et Joseph Taylor. William Rowley, comédien de la troupe de la princesse Élisabeth, se lia avec Middleton, quand, après le mariage de la princesse, sa troupe se fondit avec celle du prince, dont Middleton faisait partie. Ils écrivirent en collaboration plusieurs pièces, dont l'une, *La Juste Querelle*, est antérieure de deux ans au ballet de 1619. Ainsi s'explique dans une certaine mesure la présence du nom de Rowley sur la liste des acteurs, et sans doute aussi le choix de son rôle, l'un des plus gais de la pièce, dans lequel il pouvait donner libre carrière à sa verve joyeuse et même joviale¹. Hugh Atwell, ancien choriste de la chapelle royale, avait, comme tel, joué en 1609 dans *L'Épicène* ou *La Femme silencieuse* de Jonson. Sa carrière est peu connue, mais, à sa mort, le 25 septembre 1621, il était au nombre des comédiens du prince, c'est du moins ce que nous apprend l'éloge que Rowley écrivit à cette occasion; il est probable qu'il faisait partie de la troupe avant 1619, ce qui expliquerait l'amitié de Rowley et la participation au ballet². Joseph Taylor est un des acteurs les plus en vue de l'époque; après être passé de la troupe du duc d'York à celle du prince Henri, et, à la mort de ce dernier, à celle de la princesse, il fut rattaché lui aussi à la suite du prince Charles, après le mariage de sa sœur. En 1615, il était le chef de la troupe du prince, ce qui suffirait sans doute à faire comprendre, toute question de talent mise à part, pourquoi le principal rôle du « Masque » lui fut réservé³.

Certains ballets sont joués par des amateurs : Daniel fait observer comment, dans son « Masque », composé pour la « création » du prince Henri, il rompit avec l'usage qui consistait à mêler aux grands des personnes de condition plus modeste : les Tritons, qui chantent et dont l'un récite une longue tirade, étaient, dit le poète, « gentlemen knowne of good worth and respect »⁴. Le fait est sans doute exceptionnel dans un ballet dansé à Whitehall : une personne de qualité ne dérogeait-elle pas à faire ainsi métier de comédien en présence de toute la cour, des ambassadeurs et du public ? L'étiquette ne s'y opposait-elle pas⁵ ? Au contraire, la chose était « reçue » en dehors de Londres, dans les résidences de la noblesse et le cercle des personnes de qualité. Après les cérémonies et les fêtes officielles, les courtisans devaient sentir le besoin de plus de liberté. En 1618, les galants se réunissent chez le comte de Montgomery, le futur

1. Ward, II, 540-545. — D. N. B. XLIX.

2. D. N. B. II. Pour l'éloge de Rowley, v. Collier, I, 406, n. 1, et 407.

3. Collier, III, 460, 464, 465, — D. N. B. LV.

4. *Tethys' Festival*.

5. En 1632, le rôle de l'amant de Circé fuyant le palais de l'enchanteresse (*Tempe restored*) paraît avoir été joué par M. Thomas Killigrew, « one of his Maiesties Pages of Honor », qui représentait « an enamoured Courtier »; il n'y a que le rôle du « Fugitive Favourite » qui, dans le ballet, corresponde à celui cité dans le document. V. L. *Chamb. Dep.*, vol. DCCXXVIII, p. 287, pièce just. n° 11.

chambellan, et y représentent un « Masque ». Sir George Goring, l'un des boute-en-train de la cour, y joue le rôle d'un fils de fermier; tous les autres viennent assister et danser à ses noces; le dialogue et les reparties sont fort gais; bref, l'on s'y amuse si bien que le roi fait reprendre le ballet en sa présence; mais il est choqué par une certaine chanson qui trouble fort sa belle humeur¹. L'un des plus fameux de ces ballets d'amateurs fut celui des *Gitanes*, représenté à Burleigh chez le marquis de Buckingham. Le favori, comme chef de bande, dit la bonne aventure au souverain et le remercia de tous ses bienfaits; les noms des autres Bohémiens ne sont pas connus; mais l'on sait que les jeunes villageoises étaient des pages et les rustauds, des chevaliers. Le plus célèbre de tous ces « Masques » est sans contredit le *Comus* de Milton, où Henri Lawes jouait à côté de ses élèves: lord Brackley, Mr. Thomas Egerton et lady Alice Egerton².

Les gais compagnons qui gambadent dans les « Antimasques » se recrutent souvent, en raison même de la vivacité de leurs mouvements, dans les rangs des pages et peut-être des « play-boys ». Par exception, Daniel, pour des raisons déjà données au sujet des acteurs, choisit les danseurs de l'« Antemask » des *Fêtes de Téthys* parmi les petites filles des comtes et des barons³. Au nombre des paiements faits pour le « Masque » de *L'Amour délivré de l'Ignorance*, figure le salaire des musiciens qui jouèrent « pour les pages et folles », plus loin l'on trouve celui des douze folles; d'autre part, la relation de Jonson fixe à douze le nombre des folles ou folies qui composaient l'« Antimasque »; l'on est amené à conclure de là que folies et pages ne faisaient qu'un⁴. Les babouins du ballet de Chapman étaient « douze petits garçons »; mais la lettre qui nous fournit cette indication omet de nous renseigner sur leur provenance⁵.

1. S. P. J. I, XCV, art. 11, 12, 21.

2. V. encore le M. à Richmond, où certains rôles sont joués par lord Buckhurst et M. Edward Sackville (1636). — En 1618, Gray's Inn donne un ballet à la cour. S. P. J. I, XCVI, art. 27. Sir Gerard Herbert à Carl., 22 fév. 1618: « The speeches weare acted by some of there owne gentlemen: one called paradox who spake most, and pleasinge in many thinges, was much comended for well dischardinge his place and good vtterance in speech. » (C'est le *Mask of Mountebanks* de Marston.)

3. Winwood, III, 179.

4. Pièce just. n° 9. Les pages jouent souvent dans les fêtes de cour. V. l'*Edouard II* de Marlowe: « Like Siluian Nimphes my pages shall be clad. » Chapman, *The Gentleman Usher*, II, 1. Dans une sorte de ballet burlesque, le « Presenter » prévient le public que les danseuses

No women are indeed,
But pages made for need
To fill up women's places,
By virtue of their faces.

Middleton, *Women beware Women*, V, 1. Ballet: « The Pages that present the swift-winged Cupids. »

5. S. P. J. I, LXXXII, 30.

Jonson n'est pas plus précis lorsqu'il écrit que six hommes et six « garçons » dansaient dans le *Ballet des Irlandais*, non plus que Middleton, quand il parle des « huit garçons » de son second « Antimasque »; dans ce dernier cas, cependant, il semble naturel que les danseurs fussent des « play-boys », puisque tous les rôles de la pièce étaient joués par des comédiens¹.

Les danseurs les plus curieux furent à coup sûr les nains et bouffons de la cour, en particulier ceux de Charles I^{er} et d'Henriette-Marie : Archie Armstrong et Jeffrey Hudson. Archie aurait, paraît-il, débuté comme voleur de moutons; peut-être quelque bon tour, à la façon de Thibaut Aiglelet ou de Panurge, l'avait-il recommandé à la faveur royale; toujours est-il qu'il l'avait si bien gagnée que Jacques I^{er} tolérait ses railleries insolentes ou grossières qui exaspéraient par moments les courtisans. Lorsque le prince Charles fit avec Buckingham sa fameuse escapade en Espagne pour demander la main de l'Infante, Archie le rejoignit à Madrid. L'on se figure sans peine l'effet qu'il dut produire dans une cour où l'étiquette était si rigoureuse. Il furetait partout, parlait à tort et à travers², forçait toutes les portes, celle du roi, même celle de l'Infante, que son fiancé ne pouvait voir qu'en public, avec qui il ne pouvait causer que par l'intermédiaire d'un interprète, et dont le roi écoutait tous les entretiens³. Adversaire de l'union avec l'Espagne, Archie se distingua à Madrid par une insolence qui exaspéra les Anglais eux-mêmes, en particulier Buckingham. Ses faits et gestes, ses bons mots et ses grossières plaisanteries en firent en Angleterre l'un des héros du jour, et l'on ne put faire moins que de le montrer à ses admirateurs dans le premier ballet qui suivit son retour. Ben Jonson, agacé par ses railleries, son bavardage et ses indiscretions, résolut de lui faire payer assez cher cette apothéose; il composa donc son « Antimasque » des petits nouvellistes de la cour et des « Masques », à l'affût des moindres « potins », se glissant partout et gênant tout le monde; à leur tête il plaça maître Archie, et renferma tous ces « fouille-au-pot » dans une vaste marmite⁴.

Geoffrey Hudson, le nain de la reine, est encore populaire grâce au roman de Scott, *Peveril of the Peak*, et connu des lettrés par le poème héroï-comique de Davenant, son *Jeffreidos*. Hudson parut dans *Chloridia*, le ballet de la reine, comme un prince des enfers

1. V. encore *Venetian Transcripts*, CXLII, p. 72 : « Then came twelve masked boys in the guise of so many frogs, and they... danced together assuming sundry grotesque attitudes. » (*Pleas. rec. to Vertue.*) — *S. P. J. I*, XCV, 8. — Whitelocke, *Memorials*, p. 20 b.

2. Jesse, *England under the Stuarts*, I, 311. — *D. N. B.*, II. — Howell, *Familiar Letters*, I, 185 et suiv. — V. encore Doran, *History of Court Fools*.

3. Howell, I, 187.

4. *El Hecho de los tratados del matrimonio pretendido por el Principe de Gales*, etc. Edited and translated by S. R. Gardiner (Camden Soc.), p. 252. — *S. P. J. I*, CLIII, art. 44. Etc. — Le ballet de Jonson est *Neptune's Triumph*.

accompagné de six esprits de cette sombre région. Sept ans plus tard, il représentait « Picrocolle, capitaine d'Obéron roi des fées »; peut-être faut-il voir dans le choix de ce rôle une allusion à sa présence en 1637 au siège de Bréda. Il parut une dernière fois dans *Salmacida Spolia* : il y faisait partie d'une entrée de quatre suisses; ses trois compagnons s'endormaient et, pendant leur sommeil, il amusait le public en leur jouant quelques bons tours¹. L'on racontait encore à la fin du siècle comment William Evans, le fameux portier de Whitehall, un géant qui mesurait deux mètres trente de haut, avait, dans je ne sais quel « Antimasque », tiré le petit Jeffrey de sa poche, à la surprise et à la joie de tous les spectateurs².

Pendant que Hudson se couvrait ainsi de gloire, Archie, tombé en disgrâce, expiait enfin ses écarts de langage. Depuis longtemps il s'était attaqué à l'archevêque Laud, dont l'orthodoxie lui paraissait suspecte; mais cette fois-ci il avait dépassé la mesure. Sous l'influence du vin, il se risqua à traiter Monseigneur le Primat de Canterbury, de moine, de coquin et de traître; mal lui en prit, car les murs des tavernes ont des oreilles et quelque serviteur dévoué rapporta le propos au prélat; celui-ci se fâcha, se plaignit au roi et obtint satisfaction. Archie fut traîné à la loge du portier de Whitehall et, son manteau retroussé par-dessus les oreilles, ignominieusement chassé à coups de pied. L'archevêque ne dérogea-t-il point en tirant ainsi vengeance d'un bouffon aviné? Que ne se souvint-il des paroles d'Olivia à Malvolio : « There is no slander in an allowed fool though he do nothing but rail. » Et voilà pourquoi l'on ne revit plus le célèbre Archie dans les ballets de la cour³.

Deux « Masques », *Luminalia* et *Salmacida Spolia*, renferment les listes des noms des « Antimasquers »; dans la première, comme le fait observer l'auteur du livret, la plupart des danseurs sont des hommes de qualité : l'on retrouve, en effet, des noms connus : Thomas Howard qui, trois ans auparavant, était l'un des porte-flambeaux du ballet de Carew, et certains des plus grands noms de la noblesse anglaise : le duc de Lennox, le comte de Carlisle, le comte de Devonshire. La seconde liste est plus longue, mais les noms sont

1. Jesse, II, 230. — *D. N. B.* XXVIII. — Il y a dans *Chloridia* un autre nain dont le nom n'est pas donné et qui annonce et présente l'Antimasque. De même, dans *Britannia Triumphans*, l'on ne sait qui jouait le rôle du nain dans la « Mock romanza ». Henriette Marie en avait plusieurs. V. Doran — Waller, *On the marriage of the Dwarfs* Richard Gibson, Anne Shepherd. — *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXIX, p. 211 : « Mrs. Sarah, the Queenes dwarfe. » *Exchequer Q. R.*, B. 438, 11 : « Madam Garnier nurse for keeping the dwarfes. »

2. Thoms, *Anecdotes and Traditions* (Camden Soc.), p. 134, et encore 123, 126. Hudson et le Portier géant figurèrent dans un ballet ou une pastorale de la reine, en 1627. V. la bibliographie des ballets.

3. Strafford, *Letters*, II, 154. — *Twelfth Night*, V, 1, 101. V. encore *As You Like It*, II, VII, 53. — V. encore pour le bouffon dans les ballets, Fletcher, *The Mad Lover*, III, 1; IV, 1.

moins illustres, et ceux qui nous sont connus appartiennent à des pages et des valets de la cour : William Murray était valet de la chambre à coucher ; R. Tartereau, écuyer tranchant ; Seymour, page de la reine, puis de Charles I^{er}, et ainsi sans doute des autres¹. Certains paraissent dans plus d'une entrée : Charles Murray, par exemple, après avoir représenté une furie, revient en berger ; Tartereau, de furie qu'il était se transforme en amoureux italien, puis en chevalier courant la bague².

Les porte-flambeaux sont, avec les « Masquers », les personnages primitifs du « Masque ». On les retrouve d'ailleurs bien avant 1512, dès 1377, dans la grande momerie en l'honneur du prince Richard. Ils escortent et éclairent momeurs et « Disguisers » à la cour d'Henri VIII. Leur nombre, d'abord peu constant, finit généralement par être égal à celui des « Masquers », ce qui est logique si l'on songe à leur rôle. Ils sont les pages des « danseurs » qu'ils accompagnent, éclairent, aident à se débarrasser de certaines parties de leur costume, si l'occasion s'en présente dans le cours du ballet. Leur rôle, déjà assez modeste³, le devient encore davantage à mesure que l'éclairage de la scène et de la salle se perfectionne. Ils sont parfois passés sous silence dans les descriptions des fêtes, parfois même ils n'y ont point place. La malice des contemporains ne pouvait manquer de s'exercer à leurs dépens : Dekker fera dire à une comère de la cité que le mari de sa voisine est « comme un porteur de torches dans un « Masque », il a de beaux habits, se trouve en bonne société, mais ne fait rien »⁴. Overbury, de son côté, esquissant le caractère de l'homme qui tient à être toujours et partout bien en vue, dira qu'il « veut être de toutes les fêtes, quand il n'aurait qu'à faire ranger la foule ou à porter une torche »⁵. N'empêche qu'Overbury, prétentieux et fat, comme son style nous force à nous l'imaginer, aurait volontiers accepté le rôle s'il lui avait été offert. Quant à la comère de Dekker, que de bassesses n'eût-elle pas commises pour voir son mari à pareille fête, et croyez bien qu'elle eût vertement tancé quiconque eût osé médire des porteurs de torches. ...

1. *Exchequer Q. R.*, B. 438, 11 (livre des paiements de la reine). En marge : Mons^r Tartara. — Signature : R. Tartereau. — Maidment et Logan, dans leur édition de Davenant, ont tort de déclarer : « Some names are evidently fictitious such as Pert, Aspe, Rimes and Tartareon. » (II, 305.) Tartareon est de l'invention de Maidment et Logan, qui ont ajouté une quatrième orthographe aux trois qui se trouvent dans le livret (Tartureau, Tartereau, Tartarean). — V. p. H. Seymour *D. N. B.*, LI, et *Pells' O. B.*, XXVII, f. 84 (1628). — Slingsby, *D. N. B.*, LIII, etc.

2. *Salmacida Spolia*.

3. Rankins, *A Mirror of Monsters* (1587) : « This maske thus ended, ... there were certain petty fellows ready, as the custom is in maskes, to carry torches. »

4. Dekker et Webster, *Westward Hoe*, I, II.

5. *Characters*, An Ignorant glory hunter. — Sur son caractère, v. Goodman, I, ch. XIII, et p. 216. — Weldon, *The Court of King James*, I, 374.

A la cour d'Henri VIII, ce sont des « gentlemen » ou des « knights » qui remplissent cet office, et leurs noms sont donnés, de temps à autre, dans Hall ou les comptes des menus¹. Parfois, les jeunes gens qui ne veulent pas danser demandent à porter des torches; ainsi Roméo, accablé par son amour pour la belle Rosaline, déclare ne pas avoir le cœur à la danse et préfère tenir un flambeau². Parfois, les porteurs sont des pages, comme dans la *Vision des douze Déesses* et le *Ballet des Lords*³. Jonson dit en passant que ceux du *Masque de beauté* avaient été choisis parmi l'élite de la jeunesse anglaise, nobles ou non. Carew fit précéder les « Masquers » d'une troupe de jeunes lords et nobles portant des torches de cire vierge; parmi eux se trouvaient les deux fils du comte de Bridgewater, lord Brackeley et sir Thomas Egerton, qui devaient, quelques mois plus tard, s'immortaliser dans le *Comus* de Milton.

Les premiers « Masques » sont le plus souvent composés d'hommes; l'on trouve cependant des mascarades de dames. En 1532, par exemple, Anne Boleyn et sept dames vinrent, à l'entrevue de Calais, inviter François I^{er} et les seigneurs de sa suite à danser avec elles⁴. Parfois, le « Masque » est double, c'est-à-dire comprend deux troupes de danseurs, cavaliers et dames; dans ce cas, ils sont assez nombreux: il y en a seize dans *Hymenæi* et vingt-deux dans *Salmacida Spolia*, et, au moment des danses avec les spectateurs, leur effectif se trouve doublé.

Henri VIII, surtout au début de son règne, prend part à presque toutes les mascarades de la cour; il s'entoure de ses favoris et des plus brillants d'entre ses courtisans. Le nom de Charles Brandon reparait dans presque toutes les descriptions ou tous les comptes des fêtes du règne: c'est le grand favori, et il sait tirer parti des bonnes grâces du souverain. Son mariage avec la princesse Marie, veuve de Louis XII, en a fait le beau-frère du roi; à ce titre, il occupe à la cour une situation privilégiée⁵. Au-dessous de lui, se pressent et s'agitent les mignons de moindre envergure et d'une fortune moins brillante: sir Edward Neville, Nicholas Carew, Francis Bryan et l'infortuné Henry Norris, qui compromit Anne Boleyn, fut le prétexte de sa mort, et expia son imprudence sous la hache du bourreau⁶.

1. Hall, f. 7 r^o, 8 v^o, 66 r^o, etc. — Pour les noms, v. Hall, f. 55 v^o et *Revels* 217, 192-194: « Sir thomas Bollyn, master edward bollyn, Master Koke, Master Koffyn. »

2. I, iv, 11.

3. Livrets et *S. P. J. I*, VI, art. 21. — *Add. MS.*, 5751 B: « eight Masking Pages... eight Pages in the Maske. »

4. Hall, f. 209 r^o.

5. Pour le Roi, v. Hall, *passim*. — Brandon prend part aux fêtes du 13 fév. 1511, 6 janv. 1512, 6 janv. 1513, etc. — *D. N. B.*, VI.

6. Neville, 18 janv. 1510; 13 fév. 1511, etc. — Carew, 1^{er} janv. 1515, 5 oct. 1518, 3 sept. 1519, etc. — Bryan, 5 oct. 1518, 3 sept. 1519, etc. — Norris, 5 oct. 1518, 3 sept. 1519. *D. N. B.*, XLI.

Henry Bouchier, comte d'Essex, joue un rôle important dans ces fêtes de cour : il était quelque peu parent du roi et un solide jouteur ; cette dernière qualité suffisait à lui assurer parmi les courtisans une place d'honneur¹. Il avait un émule dans le marquis de Dorset, Thomas Grey, dont les exploits à Paris aux joutes des noces de Marie d'Angleterre, et plus tard du camp du Drap d'Or, lui avaient valu la gloire d'être regardé comme la plus rude lance de toute l'Angleterre². A côté de ces glorieux paladins figurent des héros véritables : Edward Howard, le grand amiral, et sir Thomas Knevet, deux marins redoutés des flottes françaises ; l'un et l'autre devaient tomber au champ d'honneur, le premier, à la bataille des Blancs-Sablons ; le second, à l'abordage du *Régent* et du *Cordelier*³.

Les dames sont peut-être moins connues. Catherine d'Aragon se contente de rester simple spectatrice. Par contre, la princesse Marie, sœur du roi, semble avoir eu le goût de son frère pour les beaux « Disguisings » ; son nom revient souvent dans les comptes où elle est désignée, soit comme la princesse de Castille, alors qu'elle était fiancée au futur Charles Quint, soit comme la reine de France, après son retour en Angleterre, même après son second mariage⁴. Voici maintenant Élisabeth Blount, une des maîtresses du roi, Mrs. Carey (Mary Boleyn), une autre favorite ; Anne, sa sœur, qui réussit à ceindre la couronne ; Marguerite Bryan, gouvernante de la princesse Élisabeth ; enfin la princesse Marie, la future reine⁵.

Édouard VI fit partie d'au moins une mascarade⁶. Élisabeth jouit du coup d'œil et accepte de danser avec les « Masquers ». Jacques I^{er} regarde, admire, rit et tempête. Anne de Danemark ne manque pas une occasion de se travestir avec ses dames jusqu'au moment de la mort du prince Henri. Elle habitue de bonne heure ses enfants à faire bonne figure dans les ballets ; quand ils ne se trouvent pas au nombre des « Masquers », ils sont invités, des premiers, au moment des danses avec les spectateurs. Un contemporain nous représente les danseuses d'un ballet de 1604, se « lançant » de l'une à l'autre le prince Henri « comme une balle de tennis », « tost from hand to hand like a tennis ball »⁷. La princesse Élisabeth danse aux côtés de sa mère dans le *Masque de beauté*. Le prince

1. D. N. B., VI. 28 fév. 1510, 14 nov., 13 fév. 1511, etc.

2. D. N. B., XXIII. 3 sept. 1519.

3. D. N. B., XXVIII. Howard figure dans les fêtes du 28 fév. et 14 nov. 1510. — D. N. B., XXXI. Knyvet ou Knevet prend part aux fêtes du 14 nov. 1510, 13 fév. 1511, 1^{er} et 6 janv. 1512. — V. *Navy Records Society Publications*, vol. X, Alfred Spont, *Letters and Papers relating to the War with France 1512-1513*.

4. 28 fév. 1510, 14 nov. 1510, 1^{er} janv. 1512, 6 janv. 1513, 5 oct. 1518, 7 mars 1519, etc. — Strickland, *Lives of the Tudor Princesses*. — Mrs. Everett Green, *Lives of the Princesses of England*, V, I, 144. — D. N. B., XXXVI.

5. Eliz. Blount, 1^{er} janv. 1515, 5 oct. 1518. — Mary Boleyn et Anne, 4 mars 1522, etc. — Margaret Bryan, 14 nov. 1510. — Mary Tudor, juin 1527.

6. Kempe, 55.

7. S. P. J. I, VI, 21.

Henri est le héros du *Ballet d'Obéron*. Charles, duc d'York, à l'âge de huit ou neuf ans, personnifie Zéphyr dans le « Masque » de l'« installation » de son frère comme prince de Galles. Il est assez amusant de se représenter le futur Charles I^{er} vêtu d'une robe de satin vert brodée de fleurs d'or, des ailes d'argent aux épaules et, sur la tête, une couronne de fleurs¹. A partir de 1618, le prince Charles est à la tête de toutes les fêtes et, comme roi, il continue à y tenir la place d'honneur. Charles I^{er} devait, en effet, être le plus élégant des « Masquers » : ses portraits, par Van Dyck, permettent d'admirer sa taille svelte et élancée, la finesse et la noblesse de ses traits, la hauteur du front encadré de belles boucles, la bouche légèrement dédaigneuse, les yeux pensifs et tristes :

The man with the mild voice and mournful eyes².

La grâce de la reine Henriette-Marie égale l'élégance du souverain ; vit-on jamais plus beau couple royal ? A l'arrivée de la reine en Angleterre, ce ne fut qu'un cri d'admiration : les poètes entonnèrent en son honneur de véritables dithyrambes. Jonson l'appelle dans ses ballets « La Beauté » ou « Chloris », déesse des fleurs. A la vue de son portrait, Waller la proclame « Reine d'Amour », et sa Muse vole à la cour pour « allumer sa torche aux yeux de « Gloriana »³. Les Puritains eux-mêmes ne peuvent résister à ses charmes, ils les contemplent avec complaisance, et gémissent en pensant qu'une si jolie personne est victime des erreurs de Rome⁴. Jeune, ardente, ayant pris part aux fêtes de la cour de France et en particulier à certain ballet où Charles, en route pour l'Espagne, l'avait aperçue pour la première fois, Henriette-Marie ne pouvait manquer de prendre du plaisir aux « Masques » de la cour d'Angleterre⁵. Le roi et la reine dansent chacun leur ballet : en 1640, tous deux paraissent dans *Salmacida Spolia* : le spectacle dut être beau entre tous ; on ne le revit jamais, et plus d'un, parmi ceux qui y avaient assisté, dut avoir le cœur serré en opposant, plus tard, l'éclat de cette fête à la sombre destinée des souverains, l'exécution du roi et le triste veuvage de celle que Cowley a si bien appelée :

Daughter of triumphs, Queen of martyrdom.

Trois des favoris de Jacques I^{er} sont mentionnés dans presque toutes les listes des « Masquers » : Philippe Herbert, dont il a été

1. *Tethys' Festival*.

2. Browning, *Strafford*, II, II.

3. *Love's Triumph, Chloridia*. — Waller, *To the Queen; occasioned upon sight of her Majesty's Picture*. — *Of the Queen*. — Howell, I, 271.

4. Sir Symonds d'Ewes, *Autobiography and Correspondence*, p. 170.

5. Wotton, *A short View of the Life and Death of George Villiers, Duke of Buckingham*, p. 8.

question dans le chapitre précédent, lord Hay, et le fameux George Villiers, duc de Buckingham.

James Hay, l'Écossais, était et reste encore célèbre par ses folles prodigalités. La cassette royale dut s'ouvrir à diverses reprises pour payer ses dettes¹; elle s'épuisa à défrayer les préparatifs de sa fastueuse ambassade en France (1616): il fallut procéder à la vente de titres de noblesse et, grâce à ces expédients, Hay réussit à faire dans Paris une entrée triomphale sur un cheval ferré d'argent². L'année suivante, il fit à l'ambassadeur extraordinaire de France, le baron de la Tour, une réception princière et lui offrit un banquet digne de la décadence romaine, que trente cuisiniers mirent douze jours à préparer. Ce banquet fut suivi du ballet des *Amants redevenus hommes*, que Jonson composa pour la circonstance. Ces fêtes et ces orgies éblouirent peut-être les invités de lord Hay, mais elles excitèrent à coup sûr les railleries et l'indignation de ses compatriotes³. A son ambassade en Bohême, il fit mieux encore : deux repas en cours de route, à Rotterdam, coûtèrent plus de mille guinées; ses carrosses revinrent à plus de soixante livres par jour⁴. La mort seule put mettre un terme à ses folies; encore laissait-il quatre-vingt-neuf mille livres de dettes⁵! Ce mégalomane ne pouvait qu'être passionné de ballets. Comme ceux de Philippe Herbert et de Robert, comte d'Essex, son mariage avec la fille de lord Denny fut solennisé à Whitehall par un fort beau « Masque » de Champion. Devenu veuf, Hay se remarie avec la belle Lucy Percy, connue depuis dans l'histoire comme la comtesse de Carlisle. L'opposition des parents de la jeune fille, les boutades du père, le comte de Northumberland, qui se refusait à voir « une Percy danser les giges d'Écosse », et alla jusqu'à enfermer sa fille à la Tour de peur d'un enlèvement, l'hostilité de la mère qui ne voulait pas recevoir le soupirant à sa table, défrayèrent pendant quelque temps les conversations de la cour et de Londres⁶.

Il ne devait pas y avoir à Whitehall de couple plus séduisant : les charmes de la comtesse sont célèbres; la courtoisie, le tact, l'humeur égale de lord Hay sont reconnus par ses juges les plus sévères⁷.

1. Gardiner, I, 330. — *C. S. P. J. I*, XXIII, a. 55; *id.*, XXVI, a. 45. — Sur Hay, v. Jesse, I, 276. — *D. N. B.*, XXV.

2. Gardiner, II, 391, etc.

3. *C. S. P. J. I*, XC, a. 79; *id.*, a. 105.

4. Wilson, *Life of James I*, 92 et suiv., 153, 155, etc.

5. *Strafford Letters*, I, 525.

6. *C. S. P. J. I*, XC, a. 105 (8 mars 1617). Chamb. à Carl. annonce la captivité de la belle : le 20 mars elle est toujours enfermée; *id.*, a. 135. Elle est enfin envoyée chez la comtesse de Somerset, à qui son père faisait la cour. *Id.*, XCII, a. 42. V. encore *Id.*, a. 88; *id.*, XCIII, a. 15. — Gardiner, III, 200; Weldon, I, 333.

7. Weldon, I, 332. — Goodman, I, 40. — *Mémoires inédits du comte Leveneur de Tillières*, p. 2.

L'attraction qu'ils exerçaient tous deux avait réuni autour d'eux un cercle d'admirateurs, et formé comme une petite cour à côté de la grande : ils finirent même par porter ombrage aux souverains. En 1617, lord Hay se préparait à faire danser un « Masque » de dames ; sa femme et huit amies devaient y paraître travesties en amazones ; les danseuses, au prix de patients efforts, avaient appris les pas et les mouvements des danses ; tout était prêt, quand on fut prévenu soudain que le ballet n'aurait pas lieu : les souverains avaient, semble-t-il, donné à entendre qu'ils ne se souciaient pas d'avoir une seconde cour si près de la leur¹. Cet échec ne découragea pas Hay et, en 1621, il reçut le maréchal de Cadenet, ambassadeur extraordinaire, avec plus de pompe qu'il n'avait fait quatre ans auparavant le baron de la Tour : il donna à Essex-House un festin, suivi d'un ballet de neuf jeunes gens et d'un second banquet : les entremets seuls coûtèrent cinq cents livres, soixante mille francs de notre monnaie².

George Villiers, le fameux Buckingham, fut le favori par excellence. Le ballet de 1615 eut, semble-t-il, pour objet de mettre le jeune Villiers en évidence³ ; il sut plaire et bientôt Jacques I^{er} n'eut plus d'yeux que pour « Steenie ». « Il règne en monarque absolu sur les affections du roi, écrit Wilson, le souverain admire tout ce qu'il fait : nul ne danse mieux, nul ne court, nul ne saute mieux que lui, et, en fait, il a sauté plus loin que jamais Anglais en si peu de temps, de l'état de simple « gentleman » à celui de duc⁴. » A la fois raffiné et bestial, il devient, avec l'ambassadeur d'Espagne Gondomar, l'homme le plus puissant de toute l'Angleterre ; il en est également l'homme le plus audacieux quand il ne craint pas de compromettre, d'autres disent de violenter, la reine de France⁵ ; le plus fou au moment de son équipée en Espagne avec le prince Charles ; le plus intrigant lorsque, à son retour, et pour se rendre populaire, il se met à la tête du mouvement contre l'Espagne, et ose plus tard s'immiscer jusque dans la vie conjugale de Charles I^{er} et d'Henriette-Marie⁶. Il prend part, à côté du prince, à un grand nombre de ballets ; on l'a déjà vu sauver la situation dans *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*, et jouer dans le *Masque des Gitanes*. Au retour de l'aventure espagnole,

1. *S. P. J. I*, XCIV, a. 83 ; *id.*, XCV, a. 3 ; *id.*, a. 5 ; *id.*, a. 14.

2. *Id.*, CXIX, a. 24. — Finnett, *Observations*, p. 72. — Hay danse de nombreux ballets : 1^{er} janv. 1604, 27 déc. 1604, *Hymenæi*, *Haddington M.*, *M. of Lords*, etc.

3. *Mercury Vindicated*, 6 janv. 1615. — *S. P. J. I*, LXXXVIII, a. 65, 1^{er} déc. 1614. Chamb. à Carl. : « ... we speake of a maske this Christmas... the principall motiue wherof is thought to be the gracing of younge Villers and to bring him on the stage. »

4. Wilson, p. 105.

5. M^{me} de Motteville, *Mémoires*, ch. I. — Tallemant des Réaux, *Historiettes* (éd. Monmerqué et Paulin Paris), II, 9.

6. Gardiner, V. — Howell, I, 240. — Tillières, 125 et suiv.

il fut chanté par Jonson comme une sorte de Mentor qui avait protégé le prince contre les séductions des Sirènes d'Hespérie. En 1627, au moment de son départ pour l'île de Ré, Buckingham fit ses adieux aux souverains dans un « Masque », à York-House. Il parut en scène suivi de l'Envie avec des têtes de chiens, aux gueules ouvertes, qui représentaient la meute de ses détracteurs; la Renommée venait ensuite, enfin la Vérité : toute la suffisance du parvenu n'est-elle pas dans cette apothéose de l'homme par lui-même¹?

Citons encore quelques noms un peu au hasard : voici William Herbert, comte de Pembroke, frère de Philippe Herbert, le fameux chambellan. Il était l'un des Mécènes de son temps; c'est peut-être lui qui donna à Inigo Jones les moyens de voyager en Italie; en tout cas, il fut le protecteur de Massinger et l'ami de William Browne qui lui dédia le second livre des *Pastorales de Britannia*. Il reçut sa récompense lorsque, en 1623, les deux acteurs, Heminge et Condell, l'immortalisèrent en lui dédiant l'édition in-folio des œuvres complètes de Shakespeare². Puis ce sont Goodier, l'ami de Drayton et de Donne; sir Robert Carey, célèbre par sa chevauchée de trois jours jusqu'en Écosse pour annoncer à Jacques VI la mort d'Élisabeth³; le comte d'Arundel qui forma et donna à l'Université d'Oxford sa célèbre collection de marbres⁴; sir John Digby, le diplomate qui négocia l'union anglo-espagnole⁵; George Goring, fameux à la cour pour ses bonnes farces⁶; sir John Finnett qui sut se faire bien venir de Jacques I^{er} par ses joyeuses chansons, mais déchaîna un beau jour la colère du souverain par l'une d'elles qui lui parut par trop grivoise : le courroux du roi ne dura guère, et, quelque temps après, Jacques I^{er} crut devoir nommer Finnett ... maître de cérémonies⁷.

Parmi les dames, certaines méritent plus qu'une simple mention. Voici d'abord une princesse infortunée : Arabella Stuart. Toute son existence fut vouée au malheur : dès son enfance, le sang royal qui coulait dans ses veines la rendit suspecte à Élisabeth; contrainte de vivre à la cour de Jacques I^{er}, elle prit part, mais bien à contre-cœur, à plusieurs des ballets. Sa passion pour Seymour, son mariage secret, sa fuite, travestie en page, les péripéties de l'embarquement, de la poursuite en mer, sa captivité et sa mort après d'horribles souffrances qui avaient égaré sa raison, sont trop connus pour qu'il soit nécessaire d'insister davantage⁸.

1. *Court and Times of Charles I*, I, 226.

2. Jesse, I, 257. — *D. N. B.*, XXVI. Ballets du 1^{er} janv. 1604, 27 déc. 1604, *Haddington M.*, *Somerset M.*, etc. — Son frère, Philip, est de presque tous les ballets.

3. *Id.*, IX, 27 déc. 1604. — Goodier, 1^{er} janv. 1604.

4. *Id.*, XXVIII. — *Hymenæi*, *Haddington M.*, etc.

5. *D. N. B.*, XV. — *Neptune's Triumph*.

6. Weldon, I, 398. *M. of Lord Hay, Lovers made Men*, etc.

7. *S. P. J. I*, XCV, a. 21. M. at Enfield 1618.

8. Gardiner, II, 113-119. Miss Strickland prétend que A. S., nommée gou-

Ce sont ensuite Frances Howard, la Brinvilliers de la cour de Jacques I^{er}¹; Anne Clifford, l'élève du poète Daniel et l'une des personnes les plus distinguées de son temps²; enfin trois femmes d'esprit et de cœur, trois femmes d'élite : les comtesses de Bedford, de Rutland et de Derby.

A la mort de la reine Élisabeth, Lucy Russell, comtesse de Bedford, se rendit à Édimbourg pour saluer la nouvelle souveraine³. Anne récompensa cet habile empressement en attachant la comtesse à son service, la nomma dame du lit⁴, et semble l'avoir préférée à toutes les autres personnes de sa suite⁵. L'ascendant de la comtesse sur l'esprit de la reine en fit l'une des protectrices les plus puissantes à la cour : elle n'en demeura pas moins simple et bonne, et les poètes du temps, Donne, le vigoureux satirique, et Jonson, avec sa rude franchise, n'ont jamais cessé de célébrer son exquise bonté. Elle ne se laissa pas griser par sa haute situation, resta parfaitement maîtresse d'elle-même et fit preuve, dans diverses circonstances, d'une indépendance qui dénote un profond bon sens et une grande dignité. L'épistolier John Chamberlain, qui sait l'importance du petit trait pour éclairer un caractère, raconte, dans une de ses lettres à Carleton, comment, seule de toutes les dames de la cour, la comtesse de Bedford refuse de se farder et de se peindre⁶. Elle fait montre de la même fierté à l'égard de la reine : au moment de la disgrâce de son amie lady Roxburghe, elle lui accorde toute sa sympathie et prend nettement parti contre la souveraine⁷. Cela ne l'empêche pas de témoigner à sa maîtresse la même fidélité. D'humeur inégale et violente, Anne de Danemark avait infligé plus d'une blessure et donné naissance à bien des rancunes; peu à peu sa santé s'altéra, et elle devint presque infirme; retirée à Somerset-House, le vide se fit peu à peu autour d'elle; les amitiés des beaux jours se relâchèrent, puis se rompirent; mais l'attachement de la comtesse de Bedford ne se démentit point; l'amie de la première heure fut aussi celle de la dernière⁸. La comtesse est surtout

vernante de la princesse Élisabeth, se présenta à elle dans une mascarade où elle était déguisée en Diane, *Lives of the Stuart Princesses*, VIII, 7. — Le fait est nié par E. T. Bradley dans *The Life of Arabella Stuart*. — V. encore Cooper, *The Life and Letters of Arabella Stuart*. — La Ferrière-Percy, *Deux romans d'aventure au xvi^e siècle, Arabella Stuart, Anne de Caumont* (inexactitudes nombreuses). — *M. of Beauty, Tethys' Festival*.

1. V. plus loin, allusions historiques dans les ballets. *Queens, Tethys' Festival*.

2. *D. N. B.*, XI. — *Harl. MS.* 6177, p. 122 (version abrégée de son journal). — Daniel, *Works* (éd. Grosart), I, xx, xxi, xxvii et p. 213. — *M. of Blackness, Beauty, Queens*.

3. Stow, *Annals*, p. 823.

4. Lodge, III, 12 et 88. — *S. P. J. I*, vol. LXVI, a. 60.

5. Journal d'Anne Clifford cité par Miss Strickland. — *Lives of the Queens of England*, IV, 68.

6. *S. P. J. I*, vol. LXXIV, a. 49.

7. *The Private Correspondence of Jane Lady Cornwallis*, p. 44, 45, 48.

8. *Id.*, 57.

remarquable par l'intérêt qu'elle porta aux artistes et aux poètes : il est souvent question, dans sa correspondance, d'acquisitions d'œuvres d'art pour ses collections¹. Intelligente, fort cultivée, versifiant à ses heures, elle prend plaisir à grouper autour d'elle les poètes dont elle goûte la conversation et les œuvres². Daniel, dans une longue épître, loue son savoir et la félicite d'avoir su découvrir cette source des meilleures, des seules joies de l'existence. En retour, la comtesse recommande le poète à la reine qui le charge de composer son premier ballet. C'est à la même influence que Daniel dut sans doute d'être appelé à écrire les *Fêtes de Téthys*, alors que Jonson semblait l'avoir à jamais supplanté³. Exclusif et jaloux, Ben Jonson n'admettait pas de rivaux dans le « Masque » ; mais il paraît n'en avoir pas voulu à la comtesse de ses faveurs pour Daniel, et il ne cesse d'admirer en elle cette simplicité, cette bonté, cette noblesse, cette force d'âme qui la transfiguraient en quelque sorte à ses yeux en un idéal, vers lequel il élevait ses regards et ses pensées. Les poèmes, en effet, où il a immortalisé les qualités de la comtesse ne sont pas les flatteries d'un versificateur en quête de faveurs ; le ton ne laisse aucun doute à cet égard : ni audaces, ni platitudes, mais ce respect et cette aisance inséparables de toute amitié véritable⁴. Donne vante le savoir de la grande dame et la pureté de sa vie dans une cour qui n'était pas le pays de la vertu : il propose sa réputation sans tache à l'admiration de tous et veut, dit-il, en « embaumer » le souvenir dans ses vers⁵. Drayton, Goodier, Chapman, Wither, d'autres encore, ont célébré ses talents ou ses vertus, et, en lisant leurs louanges, on leur envie le bonheur de l'avoir connue⁶.

Élisabeth, comtesse de Rutland, était fille de sir Philip Sidney, le chevalier poète, l'homme le plus brave, le plus courtois et le plus cultivé de la cour d'Élisabeth. Spenser songeait à lui en traçant son portrait du courtisan accompli ; il lui avait d'ailleurs déjà dédié son *Calendrier du berger* comme « To the noble and vertuous Gentleman, most worthy of all titles both of learning and chevalrie ». Lorsque Sidney mourut en héros à la bataille de Zutphen, sa fille avait un peu plus d'un an : elle ne comprit que plus tard le long cri de douleur

1. *The Private Correspondence of Jane Lady Cornwallis*, p. 50, 52.

2. Gosse, *The Life and Letters of John Donne*, I, 209 et suiv.

3. *Certaine Epistles*. V. la description du ballet de 1604 dédiée par Daniel à la comtesse, et les remerciements que le poète y adresse à sa bienfaitrice.

4. *The Forest*. Epistle XII, *Epigrams* LXXVI, LXXXIV, XCIV. Elle figurait dans une pastorale à clefs par Jonson qui est perdue. *Conversations*, XVI.

5. Donne, *Poems* (Musées' Library), II, p. 15, 17, 22, 26, 45, 53, 60).

6. V. D. N. B., XLIX, et *Private Correspondence of Lady Cornwallis*, p. xviii. V. deux intéressants portraits dans le *James the First* de Henderson ; dans l'un d'eux elle paraît travestie pour un ballet. Nichols, *Prog. J. I*, donne aussi un portrait de la comtesse. Elle danse dans la plupart des ballets, *Vision of the twelve Goddesses*, *Blackness*, *Hymenæi*, *Beauty*, etc. Date de sa mort, *Private Correspondence*, p. 173.

qui retentit par toute l'Angleterre, et les lamentations des poètes sur la mort d'« Astrophel »¹; mais à mesure qu'elle grandit, elle apprit à vénérer son père en écoutant tous ceux qui l'avaient connu, et en particulier la sœur bien-aimée du poète par qui elle fut élevée. Marie, comtesse de Pembroke, était elle-même une femme remarquable : très cultivée, éprise comme son frère de l'idéal classique, partageant ses idées et ses sentiments, elle avait goûté le rare bonheur de pouvoir vivre de sa vie. Pour la distraire, il avait composé son roman de l'*Arcadie*, *L'Arcadie de la comtesse de Pembroke*, qu'il lui avait dédié en ces termes chevaleresques : « Vous avez désiré que je l'écrivisse, et vos desirs pour mon cœur sont des ordres impérieux². »

A la mort de son frère, la comtesse le pleura dans une élegie, où elle se plaint d'avoir perdu « tout bonheur ». S'inspirant des idées de la *Défense de la poésie*, elle chercha à son tour à répandre le goût classique, traduisit l'*Antoine* du poète Garnier, et encouragea Daniel à composer sa *Cléopâtre* qu'il lui dédia. Avec un tel père et sous la direction d'une tante aussi distinguée, il est naturel qu'Élisabeth Sidney soit devenue l'une des femmes les plus distinguées de la cour. Elle composa des poèmes qui, au dire de Jonson, bon juge et juge sévère, valaient ceux de son père³. Les plus douces heures de sa vie furent sans doute celles qu'elle passa à lire les *Sonnets à Stella* ou l'*Arcadie*, ou bien encore à causer avec ses meilleurs amis, les poètes. Unie à un homme incapable de la comprendre, partant de la rendre heureuse, elle se réfugia, le plus souvent possible, dans le monde des rêves et des souvenirs. Elle avait dû hériter des goûts de son père et de sa tante, et Jonson, avec sa passion pour les anciens, se trouvait ainsi en communion d'idées avec elle : il aurait sans doute souscrit à la charmante pensée de La Bruyère : « Une belle femme qui a les qualités d'un honnête homme est ce qu'il y a au monde d'un commerce plus délicieux : l'on trouve en elle tout le mérite des deux sexes⁴. »

La comtesse traitait Jonson en ami, l'invitait à sa table, au grand déplaisir de son mari qui lui reprochait de tenir ainsi table ouverte à des poètes⁵. Jonson était digne de l'estime qui lui était témoignée : l'un des admirateurs de la comtesse, Overbury, pria le poète de lire à son amie son poème de l'épouse; mais dès que Jonson s'aperçut

1. Les fameux sonnets d'« Astrophel à Stella » sont l'expression de l'amour du poète pour Penelope Devereux; Stella épousa lord Rich, qu'elle n'aimait point; sa vie fut triste et orageuse; elle n'en conserva pas moins l'admiration des poètes, et la sympathie de la reine qui l'invita à danser avec elle dans le *Ballet de noirceur*. — D. N. B., XLVIII.

2. D. N. B., XXVI. — Jusserand, *The English Novel*, ch. V, p. 217-288. — Jesse, I, 254. — V. dans Davison, *Poetical Rhapsody*, un dialogue de la comtesse entre deux bergers, etc.

3. *Conversations*, XII. — *The Forest*, XII.

4. *Caractères* : Des Femmes.

5. *Conversations*, XIV.

que les intentions de l'auteur n'étaient point honnêtes, il lui tourna le dos¹. La comtesse inspira au poète quelques-uns de ses plus beaux vers; d'autres, dit-il, peuvent lui offrir des trésors; il est pauvre, mais il lui consacre son génie : « Je sais que mon offrande trouvera grâce devant vous, car quelle injure ce serait faire à la grande âme de votre père que de croire que vous n'avez point hérité de son amour pour les Muses, vous qui possédez presque son talent et l'aurez au gré de vos désirs. En cela, la sage Nature vous a donné un douaire trois fois plus précieux que vos autres richesses : la beauté, je le sais, est un bien; la naissance, un plus grand bien; et la fortune, dit-on, le plus grand de tous les biens; mais songez, Madame, combien le monde en a vu, détenteurs de ces trésors, qui maintenant gisent perdus dans leurs cendres oubliées. Seule la Muse peut élever jusqu'aux cieux et, tendant son bras vigoureux, soutenir à cette hauteur les âmes de ceux qu'elle aime. Tous les signes glorieux gravés sur la pierre et le marbre, tous les blasons sculptés sur les tombes de nos grands hommes ou peints sur leurs vitraux, prouvent tout au plus que les seins qui les portèrent étaient des tombes : ils mouraient en naissant ceux qui n'avaient point de Muse pour perpétuer leur gloire². » Beaumont, l'auteur du dernier « Masque » des noces de la princesse Élisabeth, a célébré, lui aussi, la beauté de la comtesse dans une épître pleine d'esprit et de verve; lorsqu'elle mourut, en 1612, il composa une élogie très intéressante par les détails qu'elle donne sur la vie de celle qu'il pleure, et où l'on sent percer une douleur contenue, mais d'autant plus touchante³.

Comme les comtesses de Bedford et de Rutland, une nièce de Sidney, Mary Sidney, lady Wroth, s'intéressa aux lettres et aux poètes. Jonson lui dédie son chef-d'œuvre, l'*Alchimiste*, ainsi que plusieurs autres petits poèmes, épigrammes et sonnets. Le poète, dans l'une de ces pièces, se borne à lui rappeler qu'elle est une Sidney : c'est tout dire. Comme telle, elle ne crut pouvoir mieux faire que de marcher sur les traces de son glorieux parent et composa, en 1621, un roman pastoral, *Uranie*, sur le modèle de l'*Arcadie*. Elle inséra dans le récit un certain nombre de poèmes d'un ton parfois passionné et qui révèlent une nature ardente. Le livre était un roman à clefs; plusieurs s'y reconnurent et en furent blessés. Lady Wroth arrêta aussitôt la vente de l'ouvrage⁴.

Moins douée peut-être que les précédentes, la comtesse de Derby est cependant l'une des figures les plus intéressantes du temps; elle

1. *Conversations*, XII.

2. *The Forest*, XII. — *Epig.*, LXXIX. — *Conversations*, XVI.

3. *Ad Comitissam Rutlandiae*. — *An Elegy on the Death of the virtuous Lady Elizabeth, Countess of Rutland*. (Détails biographiques intéressants.) Sa mort, *S. P. J. I*, LXX, a. 38.

4. *Epig.*, CIII, CV. — *Underwoods*, sonnet XLVII. — *Conversations*, XIV, XVI. — *D. N. B.*, LXIII. — Jusserand, *The English Novel*, 168-170.

l'est d'autant plus pour nous qu'elle a fait, en quelque sorte, carrière dans le « Masque ». S'il était possible d'évoquer un esprit pour lui demander sur le « Masque » tout ce que l'on ignore, c'est sans doute celui de la comtesse de Derby qu'il faudrait interroger. Comme l'on regrette qu'elle n'ait pas eu, comme Anne Clifford, l'idée d'écrire ses mémoires ! Quelle source de renseignements, non seulement sur les fêtes de cour, mais encore sur les événements et l'histoire littéraire du temps, sur le drame et cette longue succession de poètes et d'écrivains de tous genres qui se pressent, en rangs serrés, pendant les règnes d'Élisabeth, de Jacques I^{er}, de Charles I^{er}, et que dominent les trois grands noms de Spenser, Shakespeare et Milton !

Alice Spencer était parente du poète de la *Reine des Fées* ; celui-ci fait allusion à ces liens de famille dans la préface d'un poème qu'il lui dédie : *Les Larmes des Muses*¹. Elle avait épousé lord Strange, l'un des hommes les plus cultivés de l'époque, protecteur dévoué des écrivains et des acteurs de son temps ; une troupe de comédiens portait son nom, et l'on croit même que Shakespeare en faisait partie. Lord Strange mourut jeune dès 1594. Spenser, dans le *Retour de Colin*, parle de la douleur d'Amaryllis qui pleure son Amyntas. Amaryllis se remaria six ans plus tard avec lord Egerton, garde du grand sceau et membre du Conseil privé². Tous deux eurent, en 1602, l'honneur de recevoir dans leur manoir de Harefield la vieille reine Élisabeth ; cette réception fut l'occasion de fêtes, dont un « Entertainment », attribué par les uns à Lyly, par les autres à Davies, et qui se terminait, semble-t-il, par une plainte des satyres contre les nymphes qui fuyaient leur amour. Cette petite pièce est pleine de fraîcheur et Jonson devait s'en inspirer plus tard³. L'année suivante, Élisabeth mourut, et Anne se mit en route vers sa nouvelle capitale. Son voyage ne fut qu'une succession de réjouissances ; la plus belle de toutes ces fêtes fut la réception que donna, sur sa terre d'Althorpe, sir John Spencer, père de la comtesse. Comme en 1602, ce fut un « Entertainment » ; mais cette fois-ci, le poète était Ben Jonson. Jonson comprit quelle occasion lui était fournie de se faire connaître, et il apporta tout son soin à composer la pièce, qui est un petit chef-d'œuvre. Le *Satyre* est en effet un poème exquis, mais qu'il faut lire dans le texte, car la poésie en est si délicate qu'elle ne résiste guère à la traduction, semblable à ces fines toiles d'araignées perlées de rosée qui se brisent et s'évanouissent dès qu'on y porte la main. La reine apprécia l'attention de ses hôtes et tout le charme

1. Il y revient dans *Colin Clouts come home again*.

2. D. N. B., XXVI. Daniel lui dédie une épître ; Jonson, deux épigrammes : *Epig.* LXXIV ; *Underwoods*, L.

3. Nichols, *Prog. Eliz.*, III, 581-595. — *Egerton Papers* (Camden Soc.), 340-357 ; p. 343 : « ... Rewarde to Mr Lillyes man, which brought the lotterye boxe to Harefield. » — A. B. Grosart, *The Works of John Davies of Hereford*, II, 245. — W. Bond, *The Complete Works of Lyly*, I, 491, 533-535.

de l'« Entertainment », car, moins d'un mois après, sir John Spencer était créé baron, lord Egerton devenait lord chancelier, et la comtesse de Derby était attachée à la suite de la reine¹. Jonson ne fut pas oublié, car c'est sans doute à sir John Spencer et à sa fille qu'il doit sa longue carrière à la cour. La comtesse dansa dans au moins trois des ballets du poète, ainsi que dans celui des *Fêtes de Téthys*, par Daniel². Une de ses filles, mariée au comte de Huntingdon, donna en 1607, en l'honneur de sa mère, un « Entertainment » qui comprenait un « Masque » du poète Marston³. Dix ans plus tard, la comtesse devenait veuve pour la seconde fois, et se retirait, pour ne plus le quitter, dans son domaine de Harefield; mais elle n'y perdit point son goût pour les plaisirs raffinés qu'elle avait jadis tant aimés. Certaines personnes de sa famille la fêtèrent dans son grand âge comme jamais reine ne le fut, car le poète était Milton et le « Masque », *Les Arcadiens*. La vieille comtesse, qui avait connu tout ce que l'Angleterre avait produit de grand, devina sans doute le génie de Milton. Elle vivait encore quand son gendre, le comte de Bridgewater, nommé « Président » du pays de Galles, donna au château de Ludlow des fêtes à l'occasion de son installation; peut-être l'influence de la douairière se fit-elle sentir lorsqu'il fut question de choisir le poète qui devait composer le « Masque »; toujours est-il que les siens eurent assez de goût pour recourir au poète des *Arcadiens*, et le nom du comte de Bridgewater reste désormais inséparable de ceux de *Comus* et de Milton. La comtesse de Derby s'éteignit trois ans plus tard, et avec elle disparut tout un monde. L'on aime à se représenter le respect avec lequel des mains tendres et pieuses fermèrent ces yeux qui avaient vu Élisabeth dans sa gloire, reflété l'éclat des fêtes de la reine Anne, contemplé Spenser, Shakespeare, Jonson, et reposé sur le front grave et pensif du poète du *Paradis perdu*⁴.

La cour de la reine Henriette-Marie semble avoir été moins bien composée que celle de la reine Anne; du moins les noms des compagnes de la souveraine dans les ballets sont-ils moins connus ou moins dignes d'estime. Parmi les danseuses de *Luminalia*, se trouvait lady Dorothy Sidney, célèbre pour avoir été chantée par Waller sous le nom de Sacharissa⁵. Sur les listes de *Chloridia* et de *Tempé rendu aux Muses*, le nom de la comtesse de Carlisle saute aux yeux.

1. Gardiner, I, 107. — Gifford, introd. au *Satyre*. — Lodge, III, 88.

2. *Vision, Blackness, Beauty, Queens*. — Sa fille, la comtesse d'Huntingdon, danse dans le *Ballet des Reines*. Donne lui consacre des épîtres en vers, vol. II, p. 29, 48. — Gosse, *Life and Letters of John Donne*.

3. *Works* (éd. Bullen), III, 383.

4. Sur la comtesse de Derby, v. Masson, *Life of Milton*, I, 588; 590-603; II, 158. — « Memoir » du Pr. Hales (en tête de la « Globe edition » des œuvres de Spenser).

5. D. N. B., LIII. — *Poems of Waller* (Muses' Library), introd. de G. Thorn Drury.

Réputée pour sa beauté, son intelligence et ses intrigues, chantée par les poètes, admirée, adulée par tous, elle fit le malheur de ses amis et de ses bienfaiteurs. Suckling, Carew, Herrick, Waller, Cartwright, ont vanté ses charmes, mais sur un ton bien différent de celui sur lequel Jonson, Daniel ou Donne s'adressaient aux comtesses de Rutland ou de Bedford. Leurs œuvres sont familières et dépourvues de tout respect, sans doute parce que la comtesse n'en avait cure : les vers de Suckling sont de ceux qu'une honnête femme considérerait comme une insulte grossière; mais Suckling savait bien à qui il s'adressait, et il y a, en effet, lieu de croire que la comtesse était une femme assez légère¹. Waller, en célébrant sa beauté, lui déclare — singulier éloge ! — qu'elle est née, non point pour un seul, mais pour enchanter la race humaine². Dorothy Osborne écrira plus tard à sir William Temple, à propos d'un autographe de la comtesse, qu'elle venait d'étudier en graphologie : « A mon sens, l'écriture et le style révèlent un grand personnage : c'est la manière d'écrire de tous ceux qui, aujourd'hui, se piquent d'avoir de l'esprit, des lettres et du savoir-vivre; mais je suis un peu scandalisée, je l'avoue, de lui voir employer ce mot « fidèle », elle qui n'a jamais su l'être pendant toute sa vie³. » Le jugement le plus curieux et le plus expressif est celui d'un écrivain français, Voiture, qui, en 1663, avait eu l'occasion d'admirer la comtesse à l'apogée de sa puissance et dans tout l'éclat de sa beauté. « Il faut avouer, écrit-il, dans une lettre fort passionnée, que c'était une personne toute pleine d'enchantements, et il n'y en aurait pas une sous le ciel si digne d'affection, si elle connaissait ce que c'est, et si elle avait l'âme sensitive comme elle l'a raisonnable. Mais avec l'humeur dont nous la connaissons, l'on ne peut dire d'elle sinon que c'est la plus aimable des choses qui ne sont pas bonnes, et le plus agréable poison que la nature ait jamais fait⁴. » A la mort de lord Carlisle, en 1636, sa douleur poussa les poètes à lui adresser des pièces de vers, où ils se proposaient sans doute plutôt de flatter sa coquetterie que d'adoucir son chagrin. « Ce crêpe plié,

1. *The Poems of Sir J. Suckling* (éd. W. C. Hazlitt), I, 23: Upon my Lady Carlisle's walking in Hampton Court Garden. — *The Poems and Masque of T. Carew* (éd. J. W. Ebsworth), p. 29, 99, etc. — Herrick, *Hesperides*, Upon a black twist rounding the arme of the Countesse of Carleile. — Waller (Muses' Lib.), I, 21, 22, 26, 27. — Cartwright, *Poems* (éd. 1651), p. 183. — Wilson, p. 183, la décrit comme « a Lady of incomparable Beauty solemnized in the Poems of the most exquisite Wits of her time ». — Jesse, II, 184-190.

2. *Poems*, p. 26.

3. *The Letters of Dorothy Osborne to Sir William Temple* (éd. E. A. Parry), p. 160, 173, 177.

4. *Lettres* (éd. Ubicini), 64; à M. Gourdon, 4 déc. 1633. — V. encore *A Collection of Letters made by Sir Tobie Matthews Kt. with a Character of the most excellent Lady Lucy, Countesse of Carleile* (1660). — Sur ce caractère, v. *Strafford Letters*, II, 149. — Le Portrait par Van Dyck à Windsor est reproduit partout; le plus expressif, et sans doute le plus ressemblant, est celui de Petworth, reproduit dans les *Memoirs of the Martyr King* de Mr. Allan Fea.

au lieu d'un fin linon, ces lumières clignotantes et ces rideaux tirés, quel est donc leur objet? Est-ce pour réduire l'éclat de vos regards, ou voulez-vous essayer de glorifier les ténèbres, d'orner la nuit, et vous efforcer d'ensevelir ainsi la lumière avec votre seigneur? Donnez encore une fois vos soins à votre beauté disparue. Même voilée par de sombres nuées, nous savons que vous êtes le premier rayon de l'aube, l'éclat du jour, la dernière joie du soir et sa lueur suprême¹. » Ainsi parlait Davenant, le plus respectueux de ses admirateurs; moins réservé, Waller déclare à la comtesse que ses vêtements de deuil font mieux ressortir sa beauté et l'appelle « une Vénus sortant d'une mer de jais ». « Pourquoi pleurer? dit-il encore, la déesse rieuse ne versa point de larmes à la mort d'Anchise; si elle était venue aux funérailles, une joie déplacée, se répandant dans les cœurs des hommes, eût troublé les obsèques². » La comtesse se consola et reprit la grande place que sa beauté et la situation de lord Carlisle lui avaient assurée. Sa carrière politique est du domaine de l'histoire : il suffit de rappeler comment elle joua double jeu avec Strafford et Pym, les deux adversaires, et surtout comment, à l'heure où Charles I^{er} allait arrêter les meneurs du parti puritain à la Chambre des communes, lady Carlisle, mise au courant des desseins du roi par une indiscretion de la reine, prévint Pym, trahissant ainsi les souverains dont elle n'avait jamais reçu que des bienfaits³.

Ainsi les spectateurs des « Masques » eurent l'occasion d'y voir figurer les souverains et ce que l'Angleterre comptait de plus noble et de plus illustre.

A cet attrait s'ajoutaient la curiosité et le plaisir de contempler les dames sur la scène, « attraction » unique puisque, dans les théâtres publics, les rôles de femmes étaient joués par de jeunes garçons. Le témoignage de Cibber, dans son *Apologie* (1740), est formel : l'on n'avait pas vu d'actrices à la scène avant la Restauration⁴. Cette assertion est pourtant un peu trop absolue : Coryat,

1. *Madagascar; with other Poems* (1638), p. 112, To the Countesse of Carlile, on the Death of the Earle her Husband.

2. Waller, *Poems* (The Muses' Library), I, 22. The Countess of Carlisle in mourning.

3. M^{me} de Motteville, *Mémoires*, ch. IX. — Gardiner, X, 136.

4. *Apology*, ch. IV. « ... before the Restoration, no Actresses had ever been seen upon the English Stage. » — Le passage suivant d'un pamphlet de 1648 ou 1649 semble bien prouver que les rôles de femmes avaient été jusque-là exclusivement joués par de jeunes garçons. *Mr. William Prynne his Defence of Stage Plays*, p. 7 : (l'on reproche au théâtre) « that men or boyes do wear the apparel of women, being expresly forbidden in the Text. To this I answer, first, that if this be all, it is a fault may be easily amended; and we may do in England, as they do in France, Italy, Spain, and other places, where those which play womens parts, are women indeed; and so there [is] no offence against that place. But then again it may be objected, That that is more wanton then if boyes acted womens parts, and more apt to ingender loose thoughts; and I myself am of that opinion. » — V. Beljame, *Le Public et les hommes de lettres*, p. 32, qui observe qu'il n'y avait pas de terme en anglais

le voyageur, se trouvant à Venise, assiste pour la première fois à une pièce dans laquelle jouaient des femmes, « quoique, dit-il, j'aie entendu dire que le fait s'était parfois produit à Londres ¹. »

Pendant les derniers mois de 1629, des actrices françaises parurent au théâtre de Blackfriars : il y eut foule ; « mais, écrit un vertueux correspondant de l'époque, je suis heureux de pouvoir vous dire qu'elles furent sifflées, huées et chassées de la scène sous une grêle de pommes, de sorte qu'elles ne s'empresseront pas de recommencer ². » De son côté, Prynne, le virulent puritain, en proie à une sainte haine, flétrit « ces Françaises ou plutôt ces monstres », entassant sur leurs têtes des qualificatifs qui sont autant de péchés contre la charité ³.

Les pastorales de la reine faisaient scandale. En 1626, Henriette-Marie joua avec douze de ses dames une pièce de sa composition ; mais la représentation eut lieu en tout petit comité, « car, écrit Salvetti, il n'est pas d'usage dans ce pays-ci de voir une reine sur la scène. » « J'ai connu le temps, dit à son tour Chamberlain, où il eût paru bizarre de voir une reine jouer dans une pièce ; mais *tempora mutantur et nos* ⁴. » Les Puritains le prenaient sur un autre ton et, en 1632, Prynne, au moment où se préparait une des pastorales de la reine, publia son *Histriomastix*, où il déclarait brutalement que les actrices n'étaient que des « putains » ⁵.

Elles ne pouvaient donc songer à faire fortune en Angleterre dans un pareil moment ; cela n'empêchait pas certains de recon-

pour notre mot « actrice ». Brome, *The Court Beggar*, V, II, et Prynne, *Histriomastix*, p. 215, emploient *woman-actor*, pl. *women-actors*. Prynne se sert aussi de *Female Players*, *Hist.*, p. 215. — En 1632 cela paraît naturel, mais Pepys dit toujours *actor* et non *actress*, v. *Diary*, 27 déc. 1666. — Southerne, *The Wives' Excuse* (1648), p. 48, dit encore *woman actor*. — Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 20, parle des *Women-Actresses* de la troupe de sir W. Davenant. — Coryat (v. la note suivante) évite un néologisme en opposant *Woman* tout court à *Masculine Actor*. — V. encore Waller, *Works*, II, 95. *Prologue for the Lady Actors*.

1. *Crudities* (1611), p. 247 : « Here [Venice] I observed certaine things that I neuer saw before. For I saw women acte, a thing that I neuer saw before, though I have heard that it hath beene sometimes used in London. » Dans le *Coronation* de Shirley, le Prologue est récité par une femme, mais rien ne prouve qu'il ne s'agissait pas d'un comédien déguisé en femme. De même, dans le *Court Beggar* de Brome (1632), V, II : « the boy's a pretty Actor ; and his mother can play her part ; women Actors now grow in request » ; rien ne prouve qu'il y ait eu des actrices et je vois là une allusion aux pastorales jouées par Henriette-Marie et ses dames.

2. Collier, I, 452, 453.

3. *Hist.* 215, : « they had such French-women Actors in a Play not long since personated in Blacke-friers Playhouse, to which there was great resort. » — En marge : « In Michaelmas Terme, 1629. » *Id.*, p. 414 ; *Id.*, à la table : « Women-Actors, notorious whores. » — V. S. R. Gardiner, *Documents relating to the proceedings against W. Prynne* (Camden Soc.).

4. *H. MSS. C., Rep. XI, Append. I*, p. 47. Salvetti, 6 mars 1626. — *S. P. C. I.*, XXII, 7 mars 1626.

5. V. plus loin, allusions historiques dans les ballets : ch. IV, § III.

naître que les comédiennes françaises jouaient fort bien et mieux que les hommes¹.

L'on a déjà relevé la présence de deux cantatrices dans un des ballets de 1632, *Tempé rendu aux Muses*; elles nous sont malheureusement tout à fait inconnues. Mrs. Sheperd et Mrs. Coniacke, dont la seconde a un nom français, devaient cependant jouir, de leur temps, d'une certaine réputation pour avoir été appelées à chanter dans un « Masque ». En 1656, lorsque Davenant, cherchant à éluder l'interdiction dont le drame était frappé, réussissait à faire représenter son opéra, *Le Siège de Rhodes*, le rôle d'Ianthe fut tenu par Mrs. Coleman, belle-fille de Charles Coleman, le compositeur d'une partie de la musique instrumentale². Le 3 janvier 1661, Pepys se rend au théâtre pour voir jouer *Beggar's Bush*, de Fletcher, « la pièce, écrit-il dans son journal, étant fort bien donnée: j'y ai vu pour la première fois des femmes sur la scène. » Le 12 février, il assiste à une comédie déjà vue, *La Dédaigneuse*, « jouée maintenant, écrit-il, par une femme, ce qui me fait trouver la pièce plus belle que jamais. » L'on se rendait compte autour de lui du progrès accompli, d'autant mieux que les deux systèmes étant en vigueur, on pouvait les comparer³.

L'on manquait en effet d'actrices et, selon le mot de Cibber, l'on fut contraint d'« enjuponner » les plus jolis garçons. Kynaston, l'un de ceux-ci, eut le plus grand succès, et les dames de la noblesse se plaisaient à le promener dans leurs carrosses, revêtu de ses plus belles robes. Pépys lui-même fut séduit lorsqu'il le vit dans *Le Sujet loyal*, où il fit la plus jolie femme que ce grand amateur de beautés eût jamais contemplée⁴. Kynaston constituait probablement une exception, et le jugement de Pepys, à vrai dire, n'était point celui d'un homme cultivé et d'un goût très sûr. Jordan était sans doute plus près de la vérité lorsqu'il écrivait, dans un prologue à l'occasion de l'apparition de la première actrice dans le rôle de Desdémone : « Dans ce siècle de réformes, nous prétendons civiliser la scène : nos dames laissent à désirer : leur taille les ferait prendre pour des halbardiers déguisés en femmes et, pour dire toute la vérité, des hommes de cinquante à soixante ans jouent des filles de quinze ans avec des os si épais et saillants, des muscles si roides que lorsqu'on annonce Desdémone l'on voit entrer un colosse⁵. » Cibber raconte comment

1. Chapman et Shirley, *The Ball* (1632), V, 1 : (en France) « there be no such comedians as we have here; yet the women are the best actors, they play their own parts, a thing much desired in England by some ladies, inns-a-court gentlemen, and others. »

2. V. le chapitre IX.

3. *Diary*, 3 janv. 1661, 12 fév., etc.

4. Cibber, *Apol.*, ch. V. — Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 18 : « These six commonly Acted Womens Parts. Mr. Kynaston, » etc. — Pepys, 18 août 1660.

5. T. Jordan, *A Royal Arbor* (1660), p. 21, A Prologue to introduce the first Woman that came to Act on the Stage in the Tragedy, call'd the Moor of Venice. La guerre

Charles II, se voyant forcé d'attendre les comédiens, envoya demander raison du retard : le chef de la troupe s'excusa en disant au roi « que la reine dans la pièce n'était pas encore rasée ». Le gai monarque éclata de rire et s'inclina devant ce cas de force majeure ¹. Cibber va plus loin que Jordan, lorsqu'il avance « que les jeunes lourdauds » qui jouaient les rôles de femmes étaient si disgracieux que Shakespeare a réduit et restreint le plus possible ces rôles, se bornant à tracer des caractères très simples, sans complexité ni finesse ².

La présence des actrices fut sanctionnée par l'autorité royale dans des lettres patentes accordées à sir William Davenant au début de 1663. « Attendu, y lit-on, que les rôles de femmes dans les pièces ont été jusqu'ici joués par des hommes, avec des vêtements de femmes, ce dont certains se sont scandalisés, nous autorisons et permettons désormais que tous les rôles de femmes soient joués par des femmes. » Les actrices eurent un tel succès que, dans certaines pièces, elles accaparèrent tous les rôles, et le public prit le plus vif plaisir à les voir dans leurs costumes d'hommes ³. Mais cela même n'était point nouveau, et dans la pastorale de 1626, certaines des dames de la reine étaient déjà travesties en hommes et même affublées de barbes ⁴.

Ainsi, c'est dans les fêtes de cour que les premières femmes, cantatrices, danseuses et actrices, parurent sur la scène anglaise : les « Masques » et les pastorales avaient peu à peu préparé la voie en habituant la cour à ces spectacles. Les voyages, l'exil, les usages de la scène française achevèrent de vaincre les derniers préjugés, et il suffit de profiter d'une réaction populaire contre le rigorisme des Puritains pour faire accepter une réforme, que certains réclamaient sans doute depuis longtemps, et dont tous — ou peu s'en faut — reconnurent tôt ou tard les avantages.

civile et l'interdiction dont le drame avait été frappé, pendant dix-huit ans, avaient tout bouleversé; dès 1643, les comédiens se lamentaient à l'idée que les « Boys » ne pourraient plus jouer leurs rôles de femmes : « Our boyes, ere wee shall have libertie to act againe will be growne out of use like crackt organ pipes and have faces as old as our flags. » *The Actors' Remonstrance or Complaint* (1643). V. encore Jordan, *u. s.* p. 12, A Prologue to the King :

..... but we are sorry
We should this night attend on so much glory,
With such weak worth; or your clear sight engage
To view the remnants of a ruin'd Stage;
For doubting we should never play agen,
We have play'd all our Women into Men
That are of such large size for flesh and bones,
They'l rather be taken for Amazons
Then tender Maids.

1. Cibber, ch. V.

2. *Id.*, ch. IV.

3. Beljame, p. 34.

4. Chamb. à Carl., 7 mars 1626. *S. P. C. I.*, XXII.

CHAPITRE IV

LES LIVRETS

« There is one hour's words, the rest in song and dances. »
(MIDDLETON et ROWLEY, *The World lost at Tennis.*)

- I. Importance relative de l'élément littéraire. — Premières compositions; leur objet; vœux et compliments. — Tendances dramatiques. — La poésie lyrique. — Relations avec le drame. — Le « Masque »; formation de l'élément littéraire. — Les tirades. — Les projets de 1562; leur intérêt. — Influence des « Entertainments » et du théâtre de cour. — Peele, Lyly. — Influence du drame en général. — Spenser. — Le Ballet de 1595. — Jonson, ses idées et ses antécédents littéraires. — Choix des sujets et composition de ses ballets. — L'« Antimasque ». — La poésie lyrique. — Jonson et ses concurrents: le « Masque » une arme dont il attaque ses adversaires. — Sa lutte avec Inigo Jones pour la suprématie dans le ballet. — Disgrâce de Jonson. — Médiocrité de ses successeurs. — *Arcades* et le « Masque » de Milton au château de Ludlow.
- II. Emprunts du « Masque » à la société contemporaine. — Les héros de « l'Antimasque »: le Voyageur, l'Amoureux, l'Homme à projets, le Nouvelliste, le Maître d'armes, le Rugisseur, l'Entremetteuse, les Camelots et la Canaille.
- III. Le Ballet et les événements du jour. — Allusions et associations historiques.
- IV. Ce que le drame doit au ballet. — « Masques » insérés dans les pièces. — Leur objet. — Leur utilité pour la chronologie dramatique. — L'abus des intermèdes.

Le « Masque » aurait été sinon oublié, du moins fort négligé, s'il n'était devenu une œuvre littéraire et dramatique: les historiens de la poésie ou du drame anglais sont tenus de lui consacrer une mention, voire même une courte étude. On lit le *Comus* de Milton et, disséminés dans les anthologies, les petits poèmes lyriques extraits des ballets de Jonson, de Campion ou de Browne; mais certains de ces lecteurs ignorent sans doute que le « Masque » n'était pas exclusivement littéraire et même que les contemporains se montraient, pour la plupart, assez indifférents au charme ou à la beauté de l'œuvre du poète. Ils s'intéressaient surtout aux danses et n'avaient jamais perdu de vue qu'à l'origine, le « Masque » n'était qu'une danse de personnes travesties et masquées avec des « partners » choisis parmi les spectateurs. Ils insistent, dans leurs lettres, sur l'élégance de certains danseurs, vantent l'agilité et la grâce de leurs mouvements ou au contraire relèvent un faux pas, une erreur de mesure; ils louent la splendeur du spectacle, les changements de décors, critiquent et admirent les costumes, mais c'est tout au plus s'ils analysent en deux mots le sujet de quelques ballets, et quand par hasard ils parlent de

Jonson, c'est presque toujours pour trouver à redire au livret, rapporter une attaque contre un adversaire et ses démêlés avec un rival; de ces petites pièces aux sujets si ingénieux, de ces poèmes si délicats ou si pleins de verve, ils ne soufflent mot : ils semblent vraiment ne pas en avoir subi le charme. L'attention de la plupart des spectateurs est captivée par les danses ou la mise en scène au point que tout le reste leur échappe. C'est pour cela que Daniel se croit obligé de publier la relation et le livret de sa *Vision des douze Déesses* : « J'ai expliqué et décrit ce « Masque », écrit-il, pour satisfaire le désir de ceux qui n'ont pas pu bien saisir la portée de ces morceaux, plongés, comme ils l'étaient, dans la contemplation de la pompe et l'éclat du spectacle. » Ainsi, il se trouve tout au plus quelques personnes disposées à lire à tête reposée ce qu'elles n'ont pas trouvé le temps d'écouter le soir même du ballet. Encore sont-ce là des spectateurs d'élite, c'est-à-dire une infime minorité; la masse est indifférente et se plaint même si le poète se fait la part trop belle : d'après Chamberlain, le *Ballet des Lords* de Campion fut peu apprécié : « il était long, écrit-il, ennuyeux et ressemblait plus à une pièce qu'à un « Masque »¹. De son côté, Chapman se voit forcé de répondre à « certaines critiques insolentes sur la longueur des tirades ou des récits » de son ballet².

Les plus anciens poèmes composés pour les divertissements de cour remontent au premier tiers du xv^e siècle : ils sont l'œuvre du plus grand poète des règnes d'Henri V et d'Henri VI : John Lydgate. Signalés par M. Sidney Lee, dans l'article sur Lydgate du *Dictionary of National Biography*, ces poèmes furent publiés par Miss Hammond, dans *Anglia*, et M. Brotanek, dans un appendice de ses *Englische Maskenspiele*³. De ces six pièces, quatre furent écrites pour des fêtes données à Londres, Eltham, Windsor et Hertford; d'après certaines allusions, M. Brotanek croit qu'elles furent composées de 1427 à 1430. Les deux autres eurent pour occasion des réjouissances organisées par les corporations des merciers et des orfèvres en l'honneur de sir William Eastfield, qui fut « Lord Mayor » de Londres en 1429.

« Oyez ! ci-commence la ballade faite à Eltham, par dom John Lydgate pour une momerie à la Noël, en présence du roi et de la reine. » Bacchus, dieu de la « vigne joyeuse », Cérès et Junon ont chargé des marchands d'offrir aux souverains, du vin, du blé et de l'huile, emblèmes de la joie, l'abondance et la paix. Ces dons précieux,

1. *S. P. J. I*, LXXII, a. 30, 31.

2. L'on semble croire qu'un Masque s'improvise en quelques heures, peu important le sujet et la valeur du livret. — Marston, *The Malcontent*, V, III (éd. Bullen, I, 306), et Fletcher, *The Elder Brother*, II, II : « ... we must have a Masque. — 'Tis not half an hours work, a Cupid, and a Fiddle, and the thing's done. »

3. *D. N. B.*, XXXIV. — *Anglia*, XXII, 364-374.

Jacob les reçut des mains du vieil Isaac quand elles se posèrent sur sa tête pour le bénir. Le souverain n'en a-t-il pas déjà été comblé par la Sainte Trinité? Avec ce rameau d'olivier, « le Roi des Rois, qui règne sur les astres et jusque sur la moindre étoile, » accorde au jeune prince la paix et la défaite des rebelles de France. Mars, « le fou furieux, » va mettre un terme à sa « malice », et Dieu unira les cœurs d'Angleterre et de France. Puisse Junon, « déesse de tout trésor, » ajouter à ces dons trois autres présents : Gloire de chevalerie, Victoire et Honneur, en récompense des combats que le roi livrera quelque jour aux mécréants pour la foi du Christ. Cérès, « déesse du blé, » précédée de Prévoyance sa sœur, et assistée du « puissant Bacchus », sera toujours prête à ravitailler le souverain et son armée. Puis, s'adressant à la reine-mère, Catherine de France, le poète lui annonce que les dieux ne l'oublieront point, et fait des vœux pour son bonheur.

Somme toute, cette ballade a pour objet de présenter les momeurs, d'expliquer leur venue, ainsi que la raison d'être et le sens de leurs présents. Elle fournit aussi au poète l'occasion d'offrir au roi et à sa mère les vœux traditionnels du joyeux temps de Noël. Ce morceau est assez long; il se compose de douze strophes de sept vers, et la stance choisie par Lydgate est le fameux « Rhyme-royal ». L'enchaînement des idées n'est pas très rigoureux, et le poème a quelque chose de décousu qui déplaît. Bien que les divinités ne paraissent point, elles sont les personnages les plus en vue; l'œuvre n'est pourtant point d'inspiration païenne; à cet égard, elle est bien du moyen âge : Dieu, la Trinité, le Christ, sont mentionnés et invoqués à côté des dieux antiques, mais ils les dominent : Mars cède à Dieu, Junon récompense les croisades du roi; Cérès, Bacchus et Prévoyance l'aideront à faire triompher la foi du Christ. Lydgate n'éprouve aucun scrupule à mettre ainsi en rapports le Dieu des chrétiens avec les divinités païennes. Plus délicats, mais peut-être moins respectueux, les poètes de la Renaissance s'efforceront d'éviter ces disparates : le Christ, dans les églogues de Spenser, deviendra Pan, le bon berger; l'Éternel portera le nom de Jupiter; mais, à tout prendre, ces travestissements semblent encore plus choquants que la naïve promiscuité du bon moine de Bury¹.

Le second des poèmes sert à présenter un « Disguising » de cinq dames : Fortune, Prudence, Justice, Courage, et Tempérance. Lydgate les décrit l'une après l'autre, explique le sens de leurs costumes et de leurs emblèmes, analyse leurs caractères et rappelle le rôle de

1. V. le début de *Comus*, où l'Éternel est « Jove »; les élus deviennent des « immortal shapes ». « The Attendant spirit » est une sorte d'ange gardien. — Lydgate avait déjà fait paraître ces divinités dans *The Assembly of the Gods*, où il les décrit avec beaucoup plus de détails. V. *Early English Text Soc.*, l'édition de O. L. Triggs : stance XL, Junon; XLII, Cérès; LI, Bacchus.

chacune d'elles dans l'histoire. Fortune a un double visage et change de condition à tout instant : elle vit sur une roche dénudée, au beau milieu de la mer. Non loin de là se dresse une montagne semée de fleurs et plantée d'arbres chargés de fruits. Soudain, une rafale s'abat sur la montagne, tout est détruit : « adieu le chant des oiseaux, » « feuilles et fleurs tombent à terre, » Fortune est passée par là. Que de victimes n'a-t-elle pas faites et quelles victimes : un Alexandre, un César ! Ceux à qui elle tend la coupe de nectar doivent, après y avoir porté les lèvres, vider la coupe de fiel qu'elle tient de l'autre main. Gygès, en dépit de son anneau, Crésus, malgré ses trésors, « mille autres, du haut de sa roue, tombèrent dans le malheur. » Mais voici venir quatre dames qui surmonteront la puissance de cette déesse aveugle et perfide. Prudence est à leur tête, tenant à la main son miroir appelé Prévoyance : Fortune n'a point d'adversaire plus redoutable. Justice la suit, munie de sa balance ; elle n'a ni mains ni yeux : elle a perdu ses mains il y a nombre d'années, car elle ne doit accepter de présents ni de ses amis, ni de ses ennemis ; elle est aveugle parce que, au lieu de considérer les conditions élevées ou humbles, elle se montre équitable envers tous. Le poète raconte alors la légende d'un juge intègre dont les lèvres ne rendirent jamais une sentence injuste : trois siècles après sa mort, son corps n'était plus que poussière, mais « l'histoire rapporte (et il n'y a pas lieu d'en douter) que, comme une rose rouge et doux-fleurante, sa bouche et ses lèvres furent trouvées, car tous ses arrêts avaient été sentences de Justice ». Puis, voici Fortitude, armée du glaive dont elle combat Adversité ; c'est elle qui donne la fermeté d'âme nécessaire pour résister aux « assauts de Fortune » : elle inspira le mépris des biens de ce monde aux philosophes anciens, Diogène, Platon et Socrate, poussa « Scipion de Carthage » à défendre son pays contre Rome, excita Hector, « comme un vigoureux champion, » à « mourir sans crainte ni peur pour la défense de la ville de Troie ». L'auteur passe ensuite aux neuf champions auxquels il ajoute Henri V. Le vainqueur d'Azincourt, dit-il, ne se lança jamais dans une entreprise sans la mener à bonne fin, et, avec Force, Prudence et Justice pour conseillères, il « foula Fortune aux pieds ». Tempérance entre la dernière : elle a pour mission de tenir les vices en échec et de maintenir l'homme dans le sentier de la vertu. Heureux celui qui se laisse guider par ces quatre dames. Grâce à Prudence et au miroir Prévoyance, il considère toutes choses, et en particulier les périls, avant qu'ils ne s'abattent sur lui ; il gouverne avec la balance de Justice et brandit pour sa défense l'épée de Fortitude : ainsi protégé, il est à l'abri de tout revers, surtout quand Tempérance dirige ses trois sœurs ; que peut-il craindre en effet des caprices de Fortune ? Le poète termine en priant les quatre vertus de demeurer dans le palais pour y apporter

joie et prospérité, et les invite à chanter autour du feu quelque nouvelle chanson. Quant à Fortune, « qu'elle aille jouer où bon lui semblera. » Cette fois-ci encore, il ne s'agit que d'une simple tirade ayant pour objet de présenter des personnages, de justifier leur venue, d'expliquer leurs déguisements; mais combien elle est mieux composée et plus vivante que la précédente! A peine y était-il question des marchands qui composaient cette momerie : le poète ne parlait que des présents qu'ils portaient, des dieux qui les avaient envoyés, des souverains auxquels ces dons étaient destinés. Ici, il s'occupe surtout des personnages qu'il est chargé de présenter; ce ne sont plus les dieux de la fable, mais des abstractions morales personnifiées : elles n'en sont pas moins pleines de vie, et Lydgate a décrit d'une manière très pittoresque leurs costumes, leurs emblèmes, la physionomie toujours changeante de Fortune et Tempérance, « humble, débonnaire, le visage grave, » qui semble comme une première et lointaine ébauche de la Mélancolie du *Penoso*. Le caractère et le rôle de chacune d'elles sont fort clairs, et la leçon morale, qui est la raison d'être du poème et en fait l'unité, s'en dégage très nettement. Quant à l'origine de ces personnages, l'on n'a nulle peine à la découvrir puisque l'auteur l'indique lui-même : il dit qu'il a dépeint Fortune « telle que le *Roman de la rose* la décrit, sans glose »; en effet, bien loin d'avoir ajouté à la description du vieux poème, il l'a résumée considérablement¹.

L'on est à deux doigts du drame, et il suffirait que Fortune, impatiente de laisser la parole à un tiers, ou irritée du portrait peu flatté du poète, prît en mains sa défense pour qu'un dialogue animé s'engageât aussitôt : les vertus attaqueraient leur adversaire, réfuteraient ses sophismes, s'efforceraient de déjouer ses desseins, de parer ses coups, et l'on aurait ainsi un de ces conflits entre vices et vertus, un « débat », thème souvent traité par les poètes didactiques ou les auteurs de moralités, sujet cher aux artistes qui tissèrent, parmi beaucoup d'autres, les vieilles tapisseries de Hampton Court, aux peintres, à Mantegna en particulier, dont la toile du Louvre est l'œuvre la plus typique et la mieux connue².

Enfin, il ne faut point passer sous silence la chanson qui met fin à la fête. Elle comportait à coup sûr des paroles, sans doute des compliments, des souhaits, des promesses de bonheur faites par les quatre vertus; le tout devait être en vers; ce n'est là qu'une hypothèse, mais elle est des plus vraisemblables, et il est intéressant de constater que, dès le premier tiers du xve siècle, la poésie lyrique a sa place dans les divertissements de la cour.

Le troisième de ces poèmes servit sans doute de prologue à quelque

1. Vers 4590 et suiv.

2. W. Creizenach. *Geschichte des neueren dramas*, I, 458-484, et en part. 643 et suiv. — Chambers, II, 153. — Collier, I, 30, 31.

mystère mimé : il ne nous intéresse guère. C'est un récit, long de quatre-vingt-dix-huit vers, de la conversion de Clovis, et qui rappelle comment « la sainte ampoule et les fleurs de lis furent données aux rois de France par le miracle de Reynes » (Reims)¹.

La dernière de ces compositions commence par une supplique, « a bille by wey of supplicacion, » présentée au roi par des paysans victimes de la « cruauté de leurs féroces épouses ». Le mariage est un tourment intolérable, une chaîne douloureuse, un nœud indissoluble ; il fait tomber les vieillards dans l'enfance, et pour ce qui est des jeunes gens, les philosophes affirment qu'il n'est pire mal sur cette terre que de prendre femme : celui qui a fait pareille bévue « peut avec son rébec chanter fort souvent : hélas ! » Puis le poète énumère toutes les doléances des maris martyrs. A son retour au foyer, le bailli est accueilli par les regards irrités de dame Béatrice Douce-amère : il arrive las, l'estomac vide, le visage défait, il compte se restaurer par un bon repas ; mais la commère, qui s'est soignée toute la journée, ne lui sert pour tout potage qu'un peu de gruau bien clair, et, s'il trouve à redire, elle assaisonne le plat d'une volée de coups de quenouille assénés sur la nuque du pauvre diable. Telle autre mégère fait mieux encore, car elle brise sa quenouille, après quoi elle a recours à ses ongles. Barthélemy, le gros et puissant boucher, qui a tué verrats et taureaux, tremble devant sa femme, tout armé qu'il est de son long coutelas. Thomas, l'étameur, n'a pas le temps de prendre une de ses casseroles en guise de bouclier que déjà les coups pleuvent drus et violents ; enfin Colle, le couvreur, reçoit des gifles à en faire sauter les dents de ses vieilles mâchoires. En conséquence, ces malheureux supplient le roi de faire rentrer leurs épouses dans le devoir, « car Nature et Raison n'ont jamais admis que la lionne opprimât le lion. » Au lieu de confier à un tiers le soin de les défendre, les dames, qui ne veulent perdre pareille occasion de babiller, prennent elles-mêmes la parole ; mais aux cent soixante-deux vers du réquisitoire, elles n'opposent qu'un maigre plaidoyer de cinquante-deux vers ; faut-il donc que leur cause soit mauvaise ! Il est vrai qu'elles s'entendent comme des larrons pour revendiquer jusqu'au moindre de leurs droits. Depuis longtemps la commère de Bath a fait école, et, maintenant plus que jamais, les femmes sont décidées à mettre la patience de leurs maris à rude épreuve pour leur faire gagner le paradis, « en dépit du démon et de toute sa violence. » La patience n'est plus une vertu féminine, Grisélidis est d'un autre âge. Aujourd'hui, les femmes ne naissent plus pour garder le silence, mais leurs langues babillardes font autant de bruit qu'un moulin. Il ne s'agit plus de soumission, mais de liberté,

1. Pour les mystères mimés, v. Petit de Julleville, *Les Mystères*, I, 196-200. — *Journal d'un bourgeois de Paris* (éd. Buchon), p. 649, 693. — *Mémoires de J. du Clercq* (éd. Buchon), p. 111.

d'indépendance, et la défense se change ainsi peu à peu en un défi, que les viragos sont prêtes à soutenir en champ clos. Le roi, voyant le péril d'une sentence hâtive, ne rend qu'un arrêt provisoire; il ordonne d'abord une enquête, puis, considérant les coups reçus par les maris d'une part, et d'autre part les droits immémoriaux des femmes, décide qu'un an durant, la franchise des épouses sera pleine et entière, jusqu'à ce qu'on puisse découvrir quelque texte de loi conférant aux maris une souveraineté sur leurs prudentes compagnes, chose inconnue et qu'on n'a point encore trouvée. Que l'homme, conclut le poète, réfléchisse avant de se lier, car quiconque est marié vit désormais en servage, et il n'est homme qui s'estime heureux d'être captif, même dans une prison peinte d'azur et d'or.

Cette petite satire du mariage et des femmes procède en droite ligne des *Contes de Cantorbéry*, et en particulier de l'introduction au récit de la commère de Bath. Cette verve gaie et moqueuse est celle de Chaucer, que Lydgate regardait comme son maître. Cette fois-ci, au lieu d'un seul acteur, il y en a plusieurs: l'avocat des maris, puis le porte-parole des épouses rebelles, enfin le personnage chargé de faire connaître la sentence royale. L'auteur ne pouvait, sans invraisemblance, empêcher les femmes de parler, surtout dans une querelle de ménage; c'est donc la nature des personnes en scène et le sujet lui-même qui ont imposé, non point encore le dialogue, mais la répartition de la donnée en trois rôles. L'on peut voir dans ce petit poème le précurseur des joyeux « interludes » et comédies du milieu du xvi^e siècle : *Johan Johan*, *Gammer Gurton's Needle*, et plus tard *Mother Bombie*.

Les deux discours récités en présence du Lord Maire par des hérauts se rapprochent du premier des poèmes qui viennent d'être analysés : ils ont l'un et l'autre pour objet de présenter des momeurs; dans la seconde de ces mascarades, ils représentent des lévites chargés de l'arche sainte, et l'acteur les invite à célébrer par leurs chants d'allégresse la remise de ce don précieux au maire de la cité de Londres.

Passons au xvi^e siècle. Dans le premier en date des « Disguisings » des noces du prince Arthur, l'équipage de la nef agit et « parle à la manière des marins »; les ambassadeurs, Espoir et Désir, qui vont plaider auprès des dames du château la cause des chevaliers, engagent avec elles des pourparlers, soit peut-être sous forme de dialogue, soit plutôt au moyen de longues tirades, auxquelles les dames répondent par un refus. Comment s'expriment-elles, nous ne le savons point; mais il semble bien qu'elles aient fait un discours en trois points, à en juger par le résumé qu'en donne la relation de la fête : « The said Ladyes gaue their small aunswere of vtterly refuse and knowledge of any such Company or that they were ever minded to the accomplishment of any such request and plainly

denyed their purpose and desire.» Enfin les ambassadeurs, mécontents de la réponse des dames, leur donnent à entendre que le château sera pris d'assaut ¹.

Comme dans les fêtes du règne d'Henri VI, le sujet sert à rattacher les uns aux autres les divers personnages (l'on peut même dire ici les divers groupes de personnages) et à relier entre eux tous les éléments du divertissement; il en fait l'unité. Par contre, dans les « Disguisings » suivants, l'on ne voit pas très bien de quoi il s'agit, ni la raison d'être des machines ou des costumes; mais cela tient sans doute à l'insuffisance des descriptions qui nous en restent.

Le sujet de la première de ces mascarades rappelle un épisode connu du *Roman de la rose*: la délivrance, par les chevaliers de l'Amour, de Bel-Accueil, enfermé dans un donjon par Danger, Jalousie et ses complices ². L'assaut du château de Beauté par les chevaliers de l'Amour est un motif très souvent employé dans la décoration des ivoires ³ et quelquefois dans les tapisseries. Ce sujet fut repris au moins deux fois pendant le règne d'Henri VIII dans les « Pageants » de la Forteresse dangereuse (1512) et du Château vert (1522); les détails manquent sur le premier d'entre eux; par contre, Hall a laissé du second une description des plus circonstanciées. Cette fois-ci, les dames ne sont plus de cruelles dédaigneuses, mais, semble-t-il, des vertus captives, comme jadis Bel-Accueil: elles s'appellent Beauté, Honneur, Persévérance, Bonté, Constance, Largesse, Merci et Pitié. Les geôliers sont des femmes habillées à l'indienne, elles représentent des vices: Danger, Dédain, Jalousie, Dureté, Mépris, « Malebouche, » Bizarrerie. Huit chevaliers, Amour, Noblesse, Jeunesse, Serviabilité, Loyauté, Plaisir, Courtoisie et Liberté, viennent demander la mise en liberté des prisonnières. Ardent Désir, le porte-parole, exige que l'on ouvre les portes, mais Dédain et Mépris répondent qu'elles défendront le château; alors Désir décide qu'il faut délivrer les dames de force, excite le courage des chevaliers et les lance à l'assaut. La garnison se défend avec de l'eau de rose et des « confetti », les chevaliers font pleuvoir dans la place dattes et oranges, enfin Mépris et sa bande capitulent et prennent la fuite. A quelques légères différences près, c'est la même donnée qu'en 1501 ⁴.

1. *Harl. MS.* 69, f. 29 v^o.

2. Brotanek, p. 325. — Traill et Mann, *Social England*, II, xlvi, 772, 781. — Macro Moralities, *The Castle of Perseverance* (Early Eng. Text. Soc.), p. 143. Le roman de Diego Fernandez de San Pedro, *Carcel de Amor* (1492), avait peut-être remis ce sujet à la mode. V. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, ch. vi.

3. J. O. Westwood. *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*, p. 246, 247, 299, 309.

4. Hall., f. 15 v^o; *id.*, 92 r^o. Ce ballet fut peut-être occasionné par la passion du roi pour Mary Boleyn, Mistress Carey, qui, avec sa sœur Anne, était au nombre des belles captives (*S. P. H. VIII*, S. 29, 232). Le roi était sans doute

Pour en revenir à la première des mascarades du mariage du prince Arthur, il faut remarquer que le sujet convient très bien à une fête donnée à l'occasion d'un mariage; en d'autres termes, l'on constate d'ores et déjà la préoccupation de composer sinon une pièce, du moins un spectacle de circonstance.

Enfin les chansons ne sont pas oubliées. Dans les quatre tourelles des angles du château se trouvent placés des choristes de la chapelle royale, qui chantent pendant que le char passe à travers la salle pour arriver en face du dais. Dans le dernier des quatre « Disguisings », la machine était flanquée de deux sirènes : « un homme sirène, dit le texte, et une femme, » « a man mermaide [and] a woman, » et, « dans chacune desdites sirènes, un enfant de la chapelle royale chantait bien doucement et avec une harmonie exquise ¹. » Les paroles de ces chansons se sont perdues; mais l'on peut s'en faire une idée d'après des petites pièces qui durent être chantées en présence de la cour, et dont l'une appartient sans doute au règne d'Henri VII. Elle a été publiée par M. Padelford dans son charmant recueil de poèmes lyriques du début du xvi^e siècle : *Early Sixteenth Century Lyrics* ². L'auteur, sir Thomas Phelyppis, n'est pas connu. M. Padelford considère que cette poésie appartient à la catégorie des sirventois; la donnée en est des plus simples : trois personnages se demandent l'un à l'autre quelle est leur fleur préférée, et découvrent peu à peu qu'ils aiment tous la reine des fleurs, l'emblème des souverains d'Angleterre, la Rose.

[Refrain.]

- (a) I loue. (b) I loue. (c) And whom loue ye?
- (a) I loue a floure of fresshe beaute.
- (b) I loue another as well as ye.
- (c) Than shalbe previd here anon,
yff we III can agre in on.

- (a) I loue a floure of swete odour.
- (b) Margerome gentill, or lavendour?
- (c) Columbyne, goldis, of swete flavoure?
- (a) Nay, nay, let be;
is non of them that lykyth me.

[Refrain.]

« Amorus », car c'est lui que Hall nomme le premier, et Henry VIII était « Chyefe of thys compaignie ». Le roi avait déjà paru dans les joutes où le caparaçon de son cheval était, dit Hall, décoré de trois L, d'un cœur blessé et des mots : « mon na uera », ce qui, mis ensemble, faisait : « ell mon ceur na uera » (elle a navré, blessé mon cœur). C'est à ce moment-là que le roi comble sir Thomas Boleyn de faveurs. V. Bapst, *Deux Gentilshommes poètes*, p. 15, n. 2.

1. *Harl. MS* 69, f. 29 v^o, f. 34 v^o.

2. P. 91.

- (b) Thes is a floure where so he be,
 (c) and shall not yet be namyd for me,
 (a) prymeros, violet, or fressh daysy?
 (b) He pass them all in his degre
 that best lykyth me.

[*Refrain.*]

- (c) On that I loue most enterly.
 (a) Gelofyr gentyll or rose mary?
 (b) Camamyll, borage, or savery?
 (c) Nay, certenly,
 here is not he
 that best lykyth me.

[*Refrain.*]

- (a) I chese a floure fresshyst of face.
 (b) What is his name that thou chosyn has?
 (c) The rose I suppose thyn hart vnbrace?
 (a) That same is he
 in hart so fre
 that best lykyth me.

[*Refrain.*]

- (a) Nowe haue I louyd, (c) *and* whom loue ye?
 (*ut supra*)
 (b) The rose it is a ryall floure.
 (c) The red or the white? Shewe his colour.
 (a) Both be full swete *and* of lyke savoure.
 (b) All on they be
 that day to se,
 it lykyth well me.

[*Refrain, as for the last stanza.*]

- (c) I loue the rose both red *and* white.
 (a) Is that your pure perfite appetite?
 (b) To here talke of them is my delite.
 (c) Joyed may we be
 oure prince to se
 and roses three.

[*Refrain.*]

- (a. b. c.) Nowe haue we louyd *and* loue will we
 this fayre fressh floure full of beaute;
 most worthy it is as thynketh me.
 Than shalbe provid here anon
 That we III be a gred in oðn.

M. Padelford semble croire que le poème aurait été composé pour les fêtes données à la naissance du fils d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon, la nuit des Rois et le 13 février 1511. La dernière était le fameux « Pageant » de la Charmille d'or, et, parmi les fleurs qui en formaient la décoration, se trouvent plusieurs de celles qui sont nommées dans le poème : cette coïncidence toute naturelle et presque fatale ne nous paraît pas une indication suffisamment nette et précise¹. Par contre, il est curieux de remarquer l'absence de toute allusion à l'emblème de Catherine d'Aragon, la grenade, dont il est presque toujours question dans la décoration des chars de fête ; or, pouvait-on passer sous silence la reine, « that pereles pomegar-net, » comme l'appelle Skelton², au moment même où elle venait de donner au roi et à son peuple l'héritier tant désiré ? Mais d'autres raisons, tirées du poème lui-même, portent à croire qu'il est antérieur au règne d'Henri VIII. A un moment donné, les chanteurs se demandent quelle est la rose préférée, la blanche ou la rouge, et concluent en disant : Toutes deux ont un parfum également suave et ne font qu'un, et cela me plaît fort. C'est là un compliment à Henri VII et à Élisabeth d'York et une allusion à l'union, enfin accomplie, des deux maisons d'York et de Lancastre dans le couple royal. Le premier vers de la strophe suivante : « J'aime la rose à la fois rouge et blanche, » se rapporte encore à cette union et a trait à l'emblème de la rose aux deux couleurs qui était le motif officiel, si l'on peut dire, de la décoration des édifices élevés sous les deux premiers Tudors. La fin de la strophe : « Réjouissons-nous de voir notre Prince et trois roses, » est sans doute un compliment adressé aux enfants des souverains, au prince héritier, Arthur, à Marguerite, qui devint reine d'Écosse, Henri, plus tard Henri VIII, et Marie, la future reine de France. Le poème serait donc postérieur à la naissance de la princesse Marie et antérieur à 1502, date de la mort d'Arthur, ou même à 1501, à son mariage, car l'on ne manquerait pas de trouver quelque allusion à la jeune princesse d'Espagne.

Ainsi, au début du xvr^e siècle, les mascarades de la cour ont quelquefois un sujet emprunté à la littérature de l'époque. Il détermine ou explique le choix des costumes et des machines, sert à relier entre eux les divers éléments du divertissement et en fait un tout ; ce sujet est exposé, soit dans une tirade récitée par une seule personne, soit au moyen de plusieurs rôles, de plusieurs discours qui se suivent. Il n'est pas encore question d'un dialogue à proprement parler ; mais l'influence du drame se fait d'ores et déjà nettement sentir. Le sujet est, en outre, parfois adapté aux circonstances. Enfin, il y a un élément lyrique, de petits poèmes chantés qui sont d'ordinaire des compliments ou des vœux adressés aux souverains.

1. *Early Sixteenth Century Lyrics*, p. 142-144.

2. *Poetical Works*, II, '3.

Hall se borne à décrire la mise en scène des fêtes des premières années du règne d'Henri VIII, ou à énumérer les personnes qui y prennent part, et c'est tout au plus si, dans sa description de la Charmille d'or (1511), il parle de ce personnage qui descendit du char pour annoncer à la reine l'arrivée d'une troupe de seigneurs et de dames, venus pour distraire la souveraine par leurs danses, et qui n'attendaient que son consentement pour paraître¹. Les comptes des menus signalent la présence du vice-doyen de la chapelle royale, « Mr Subdeen, » de Cornish, l'un des maîtres, de Crane et Harry, « gentlemen of the chapel, » enfin de plusieurs enfants; cela seul suffit à faire croire que la mascarade se compliquait de récits et de chansons². L'une d'elles est sans doute parvenue jusqu'à nous, c'est la seconde des petites pièces dont il a été question plus haut : elle est fort courte, M. Padelford l'appelle un « postlude ». Elle devait, en effet, avoir été composée pour le départ des « Disguisers » avec le char sur lequel ils étaient entrés; ils prennent congé des souverains et poussent des vivats en l'honneur du roi, de la reine et du petit prince, qui ne devait survivre que quelques jours aux solennités qui avaient salué sa naissance :

Adew! adew! le company;
I trust we shall mete oftener.
Viue le Katerine! et viue le Prince!
le infant rosary.

Adew! adew! le company,
I trust we shall mete oftener.
Viue le Katerine, et noble Henry!
Viue le Prince! le infant rosary³.

Le personnel de la chapelle royale se retrouve en 1512 au « Pageant » de la Forteresse dangereuse, en 1515 à celui du Pavillon de la place périlleuse, « the plas parlos »; à ce dernier, Cornish, Crane et Harry « expliquèrent, écrit Gibson, le sens de la décoration au moyen de la parole ». En 1517, Cornish fit son entrée vêtu, « comme un étranger, » d'une « robe de soie rouge décorée d'armoiries »; il était monté sur un cheval caparaçonné de soie bleue et suivi de deux enfants de la chapelle; il fit l'exposé du sujet du divertissement. Mais, faute de détails, le sens de ces « Pageants » et de ces « Disguisings » échappe trop souvent, et l'on ne peut avoir qu'une idée très vague de leurs sujets, et de leur importance au point de vue littéraire⁴.

1. Hall, f. 10 v^o.

2. *Revels* 217, 56.

3. Padelford, p. 143.

4. *S. P. H. VIII, Folio A* (4). — *Revels* 217, 195; *id.*, 252.

Il existe cependant une description fort intéressante d'une mascarade de l'année 1518; nous la devons à un spectateur étranger, à un Italien; grâce à elle, il devient possible de se représenter ce qu'étaient les fêtes dont il vient d'être question. Les circonstances étaient des plus solennelles : une ambassade française, à la tête de laquelle se trouvait l'amiral de Bonnivet, venait d'arriver pour traiter du rachat par le roi de France de la ville de Tournai, et d'un projet d'union entre le dauphin François et la princesse Marie, deux « bébés » d'un et de deux ans. Les affaires une fois finies, ce ne furent que cérémonies et fêtes. Il y eut d'abord un service à Saint-Paul; le cardinal Wolsey chanta la messe à la fin de laquelle le légat du pape, le cardinal Campeius, accorda l'indulgence plénière à tous les assistants; puis le docteur Pace, secrétaire du roi, prononça un panégyrique de la paix. Le 8 octobre, après la messe, le docteur Tunstal, « Master of the Rolls, » fit l'apologie du projet de mariage entre le dauphin et la princesse, et le soir, à la suite d'un banquet, la cour assista à une somptueuse mascarade¹.

L'on vit d'abord plusieurs Turcs avec des tambours, et une personne sur un cheval ailé qui fit un long discours dont voici la substance : « Je suis le cheval Pégase; dès que j'ai appris la nouvelle de ce traité de paix et de ce mariage, j'ai pris mon essor pour les annoncer au monde entier, et le monde entier les chante; quant à moi, je ne puis chanter, mais ces deux enfants vont le faire. » Et les enfants, qui avaient une douzaine d'années, chantèrent une fort belle cantate sur ce sujet. Quand ils eurent fini, le cheval Pégase s'écria : « Voici maintenant un beau château; voyons qui pourra en expliquer le sens, » et, un rideau ayant été baissé, un char de triomphe parut aussitôt portant un château et un rocher dont l'intérieur était peint vert et or. Une caverne s'enfonçait dans la roche, elle était toute dorée et fermée par un portail en bois et des rideaux de soie... Dans cette caverne se trouvaient neuf fort belles jeunes dames tenant des flambeaux à la main; toutes étaient habillées de la même manière, et, à travers les rideaux, semblaient autant de déesses, tant elles étaient belles. Au dehors de la caverne, neuf jeunes gens, tous vêtus de la même façon, étaient assis autour du rocher. Il y avait aussi des musiciens, mais ils étaient cachés. Sur le rocher se dressait un olivier chargé des armes du pape, et un sapin, de celles de l'empereur; un lis portait le blason du roi de France; sur un rosier fleuri se trouvait celui du roi d'Angleterre; les emblèmes du roi d'Espagne étaient suspendus à un grenadier. Entre l'olivier et le rosier était couchée une petite fille d'environ trois ans, vêtue en reine; d'une main elle touchait le pied de l'olivier et ses pieds atteignaient le rosier; elle avait un dauphin sur les genoux. Alors, le cavalier qui

1. Hall, f. 64-68.

montait Pégase [la Renommée], donna les explications suivantes : « Ce rocher est le roc de la paix : la reine et le dauphin que vous y voyez sont une allégorie du mariage. J'ai donné l'olivier au pape, parce que c'est l'emblème de la paix, et il revient de droit à Sa Sainteté, instigateur de cet accord. J'ai attribué le sapin à l'empereur, parce que cet arbre est le plus élevé de tous, et le plus fort, partant celui qui lui convient le mieux. J'ai assigné le lis au roi de France, car il est écrit que la fleur de lis lui fut accordée d'en haut; que le lis appartienne donc au roi de France; cette fleur étant fort belle et parfumée lui revient de droit. J'ai donné la rose au roi d'Angleterre parce qu'elle est son emblème : elle a trois vertus : sa beauté, son riche coloris et son parfum suave; ces trois qualités ne font jamais défaut à la rose, aussi appartient-elle de droit à notre souverain. Au roi d'Espagne, j'ai attribué la grenade parce qu'elle est ronde et que ce monarque règne sur presque tout le globe. La couleur dorée de ce fruit est le symbole de sa richesse. Tous ces personnages, et avec eux le monde entier, se réjouissent de la paix actuelle, et c'est pourquoi j'ai planté ces arbres sur le roc de la paix. » Le Turc répondit : « Tu ne dis point la vérité : je fais partie de ce monde et je ne me réjouis pas de cette paix. — Le monde tout entier s'en félicite, » répliqua l'autre. Là-dessus, le Turc dit : « Je vais maintenant te montrer que j'ai des soldats dans le monde. » Alors, une quinzaine d'hommes d'armes parurent de chaque côté, et un tournoi s'engagea à la fin duquel le char de triomphe revint se placer en face du roi. L'on entendit ensuite une exquise mélodie de luths et d'instruments variés, après quoi le char fut ramené à sa place; les jeunes gens en descendirent et, tenant chacun d'eux une dame par la main, ils exécutèrent une fort belle danse. Quand elle fut finie, l'on servit un souper d'une centaine de mets¹.

A vrai dire, l'on a ici deux divertissements : un tournoi et un « Disguising »; un seul plaisir ne saurait suffire à cet insatiable qu'est Henri VIII : il faut les multiplier, les entasser. Ici, tous deux sont reliés par le sujet qui est une représentation allégorique des événements du jour : projet de mariage, paix universelle et ligue contre les ennemis de la chrétienté. Pégase se fait connaître et explique l'objet de sa venue; les enfants chantent ensuite l'hymne en l'honneur de la paix, et Pégase annonce l'apparition du décor sur lequel les « Disguisers » ont pris place. Puis c'est au tour de la Renommée d'en expliquer le sens, d'adresser des compliments aux divers souverains représentés sans doute par leurs ambassadeurs, et d'exprimer la joie qui transporte le monde entier. Ces dernières paroles fournissent au Turc un *casus belli*, c'est-à-dire l'occasion d'amor-

1. C. S. P. Venice, II, 466. V. le compte rendu de Hall, f. 66.

cer le tournoi. Enfin, les jeux guerriers sont suivis de danses où éclate la joie dont Pégase et la Renommée avaient parlé. Tout cela se suit et se tient. L'unité du spectacle est fort bien assurée par le sujet et la petite action qui progresse de tirade en tirade, d'incident en incident. A tout cela, si l'on ajoute encore les acteurs et la mise en scène, l'on a un divertissement qui ressemble fort à une petite pièce. Les tendances vers le drame, déjà remarquées chez Lydgate et dans certaines des fêtes de 1501, se retrouvent ici, et on les constate d'autant mieux que la description de la fête est plus claire et plus détaillée.

C'est qu'en effet, depuis assez longtemps, les « Disguisings » et le drame sont en rapports constants : dès 1501, Henri VII et sa cour assistent dans Westminster Hall à un « interlude », à la fin duquel le « Disguising » entre sur deux chars. Le « Pageant » de la Charmille d'or fait suite à un « interlude des chanteurs de la chapelle... et diverses joyeuses chansons »¹. La division entre la pièce et la mascarade est parfois très nette : elles sont séparées par un banquet, ou bien encore le « Pageant » est caché par une toile qui n'est enlevée qu'une fois la représentation finie². Mais il n'en est pas toujours ainsi, et l'une et l'autre semblent parfois se continuer ou se combiner de telle manière qu'il n'est pas toujours facile ni même possible de les distinguer. En 1516, Gibson fit construire dans la salle des fêtes du palais d'Eltham un « château en bois de charpente ». Cornish, les chantres et les choristes de la chapelle jouèrent « l'histoire de Troilus et de Pandarus » ; cette « comédie » finie, un héraut d'armes proclama que trois chevaliers étrangers étaient prêts à combattre, et on les vit sortir aussitôt du château. Trois adversaires s'avancèrent comme par enchantement à leur rencontre, et tous se mesurèrent à la barrière, d'abord avec leurs lances, puis avec leurs épées. Ce pas d'armes une fois terminé, les combattants se retirèrent ; « alors sortirent du château une reine et six dames d'honneur avec des discours composés par maître Cornish ; cela fait, sept ménestrels... sur les murs et les tours du dit château jouèrent une mélodie ; puis six seigneurs et chevaliers sortirent du château... avec six dames, » et la soirée s'acheva par leurs danses. Que pouvait représenter le château devant lequel se jouait la pièce, sinon la ville de Troie ou la citadelle d'Iliou ? Le combat à la barrière n'était-il pas quelque bataille entre Troyens et Grecs, entre les deux amants rivaux de Criséide, Troilus et Diomède ? Peut-être même, la reine qui sortait du château avec ses dames et précédait les « Disguisers » était-elle Hélène ou Hécube ? Le rôle des « Disguisers » est malheureusement

1. Hall, f. 10 v°.

2. 3 janv. 1527. *C. S. P. Ven.*, IV, a. 4. (Sanuto, *Diarii*, XLIII, 703). — Mai 1527. *C. S. P. Ven.*, IV, a. 103, 105 (Sanuto, XLV, 265).

moins net; mais ils n'étaient probablement pas étrangers à tout ce qui précédait¹.

A la suite du sac de Rome par les impériaux, Henri VIII avait rompu avec Charles V pour s'allier à François I^{er}, dont les enfants étaient encore en captivité. Pour donner plus d'éclat et de prix à cette entente, les rois de France et d'Angleterre firent échange des ordres de leurs royaumes: Henri VIII reçut le collier de Saint-Michel; François I^{er}, celui de la Jarretière. L'ambassade, chargée de remettre la décoration française au roi d'Angleterre, fut reçue à Greenwich avec les plus grands honneurs: des joutes, un banquet de quatre-vingt-dix plats et une fort belle mascarade. Au bout de la salle s'élevait une fontaine; d'un côté se dressait un buisson d'aubépine tout en soie et couvert de fleurs blanches; de l'autre, un mûrier également chargé de fruits. En haut de l'aubépine, brillaient les armes d'Angleterre entourées du collier de Saint-Michel; celles de France, encadrées par la jarretière, se détachaient sur le feuillage des branches les plus élevées du mûrier. La fontaine était en marbre blanc finement sculpté, ornée d'animaux et de gargouilles et surmontée d'une belle dame, des seins de laquelle s'échappait en abondance une eau d'un goût «merveilleusement délicieux». Autour de cette fontaine, sur des bancs décorés de fleurs, étaient assises huit dames, vêtues d'une manière si riche, avec des robes de drap d'or brodé et découpé sur du drap d'argent, «que je ne puis, dit Hall, décrire un travail aussi habile.» Les souverains ayant pris place, les élèves de Saint-Paul jouèrent une pièce latine composée par le régent du collège, Rightwise. Grâce à Hall, qui en donne une brève analyse, l'on sait qu'il y était question d'abord de la captivité du pape et de la défaite de l'Église: saint Pierre apparaissait et conférait au cardinal Wolsey l'autorité et la puissance nécessaires pour mettre le pape en liberté et restaurer l'Église dans sa dignité première; le cardinal intercédait alors auprès des rois de France et d'Angleterre en faveur du souverain pontife, et les exhortait à former une ligue en vue de sa délivrance. L'on voyait ensuite les enfants du roi de France venir se plaindre auprès du cardinal d'être retenus captifs par l'empereur, qui se refusait à conclure avec leur père un accord à des conditions acceptables; ils suppliaient le prélat de les aider à recouvrer leur liberté. Le cardinal insistait si bien auprès des deux souverains que l'empereur se trouvait contraint de conclure la paix et de remettre les jeunes princes en liberté. Telle était, d'après Hall, la donnée de la pièce. Gibson avait été chargé de préparer le vestiaire des acteurs, et l'on possède le compte de ces costumes: il complète l'analyse du chroniqueur et montre comment saint Pierre et saint Jacques frayaient, dans la pièce,

1. *Revels* 229, 139. — Hall, f. 57 v^o.

avec l'hérésarque Luther, le cardinal, les princes français, les personnages allégoriques ou les abstractions personnifiées des vieilles moralités : Religion, Église, Vérité, Fausse Interprétation, « *Corruptio Scriptoris* » (*sic*), dame Paix, dame Quiétude et dame Tranquillité. La pièce finie, quatre troupes de masques vinrent s'ébattre; puis le roi et sept gentilshommes, travestis avec un luxe inouï, firent leur entrée aux sons de la musique, prirent par la main les huit dames assises autour de la fontaine et dansèrent avec elles fort gaîment. Ici, le décor de la fontaine et des deux buissons emblématiques sert, semble-t-il, de mise en scène à la pièce et aux « *Disguisers* »; les dames, avec qui le roi et sa suite viennent danser, sont en scène avant même que la pièce ne commence, formant avec le décor une sorte de tableau vivant. Elles devaient, logiquement, avoir quelque rapport avec la décoration; mais que représentaient-elles? Se rattachaient-elles d'une manière ou d'une autre à la pièce? Si tel n'était point le cas, pourquoi paraissaient-elles avant que le moment de la mascarade fût venu? Leur présence ne pourrait-elle point causer quelque confusion avec les personnages du drame, et pourquoi ne pas, comme d'ordinaire, les tenir cachées derrière quelque rideau jusqu'à la fin de l'allégorie politique de *Rightwise*, pour les laisser paraître subitement, et surprendre, éblouir les spectateurs? Ceux-ci ne risqueraient-ils pas d'être déjà las du décor et des costumes des dames au moment où la mascarade commencerait ¹?

Les rapports entre la pièce et le « *Disguising* » étaient déjà si étroits que les contemporains avaient parfois du mal à les distinguer et en venaient à employer les deux termes comme synonymes. Hall, dans sa relation de la visite de l'empereur à Henri VIII, en 1522, décrit une sorte de moralité de W. Cornish sur les événements du jour, qui fut suivie d'une mascarade; il appelle le tout « *a disguising or play* », prouvant par là soit son embarras, soit l'identité des deux termes dès cette époque ².

Le « *Mask* » n'avait au début rien de littéraire; il est vrai qu'il ne comportait aucune mise en scène nécessitant des explications. Peu à peu, il supplante les momeries et les « *Disguisings* » du bon vieux temps, les dépouille de leurs décors et de leur élément littéraire.

Faute de documents, l'on ne peut suivre pas à pas la marche victorieuse du « *Mask* », mais sous Édouard VI et sous Élisabeth, l'on trouve des « *Masks* » ayant la mise en scène et les apparences d'un petit drame, tout comme les anciens « *Disguisings* ». D'ailleurs,

1. Hall, f. 160-166. — *Egerton MS.* 2605, art. 16. — *S. P. H. VIII*, IV, art. 3564, f. 16 v^o.

2. Hall, f. 98 v^o.

du temps d'Henri VIII, le « Mask » avait des rapports assez fréquents avec les représentations données à la cour, auxquelles il succédait sans qu'il semble y avoir eu entre eux d'autre lien qu'un simple rapport de succession,

Le soir de l'Épiphanie (1553), Ferrers, le « Lord of Misrule », fit jouer devant Édouard VI *Le Triomphe de Cupidon*, que l'on peut reconstituer tant bien que mal à l'aide de deux sommaires adressés aux menus, l'un par l'auteur, sir George Howard, l'autre par George Ferrers. Les officiers de la maison du « Lord of Misrule », le chancelier, le trésorier et le prévôt, décident d'arrêter Cupidon, coupable de quelque méfait. Vénus fait son entrée sur une « chaise de triomphe » portée par quatre hommes qui tiennent aussi des torches; elle est accompagnée de trois suivantes et d'une mascarade de dames; elle vient secourir son fils et le délivrer des griffes du prévôt. Mars entre comme Vénus; il est armé de pied en cap et ses porteurs ont eux aussi des épées et des boucliers. A ces divers personnages s'ajoutent un héraut, Cœur ardent, et deux dames, Oisiveté et Badinage (*Dalyance*). Il est bien fâcheux qu'il n'existe pas quelque lettre décrivant la fête; l'on pourrait se rendre compte du rôle des « Maskers » dans la pièce. Le tout forme-t-il un « Mask » ou s'agit-il d'une pièce dans laquelle la mascarade servait d'intermède¹?

Brantôme, en revenant d'Écosse où il avait accompagné Marie Stuart, assista à un ballet donné par Élisabeth en l'honneur de l'arrivée de l'escorte française de sa rivale. « La reyne..., écrit notre voyageur, donna un soir à soupper, où après se fit un ballet de ses filles, qu'elle avoit ordonné et dressé, représentant les vierges de l'Évangile, desquelles les unes avoient leurs lampes allumées, et les autres n'avoient ny huile ny feu, et en demandoient. Ces lampes estoient d'argent, fort gentiment faictes et elabourées; et les dames estoient très-belles, bien honnestes et bien apprises, qui prindrent nous autres François pour dancier². »

Malheureusement, Brantôme, souvent si bavard et si indiscret, est ici par trop réservé, et l'on ne sait ce que disaient les Vierges folles, ni quelle était l'importance ou la forme, prose ou vers, de leurs demandes?

L'on possède, par contre, un canevas assez détaillé des fêtes que l'on préparait pour la rencontre projetée, mais restée à l'état de projet, entre les deux reines rivales, Élisabeth et Marie Stuart. Ce document est au nombre des papiers de lord Burleigh, ce qui prouve que le fameux ministre entendait donner une portée politique aux mascarades occasionnées par l'entrevue, ou tout au moins exercer sur elles un contrôle personnel. Rien ne permet de deviner le nom

1. Kempe, 41, 43.

2. Brantôme, *Hommes illustres et Capitaines françois*, Le grand Roy Henri II (éd. Buchon, I, 312).

de l'auteur et le document, si intéressant en lui-même, est en quelque sorte isolé. Le titre même n'en est pas des plus clairs : « *Devices to be shewed before the Queenes Majestie, by waye of maskinge* ; » ce que l'on pourrait sans doute traduire de la manière suivante : « Divertissement ou spectacle... en guise de mascarade¹. »

« La première nuit. L'on élèvera d'abord dans la salle une prison appelée Extrême Oubli et dont le geôlier sera Argus ou Circonspection ; puis un « Mask » de dames fera son entrée comme suit : en tête Pallas, montée sur une licorne, et tenant à la main un étendard sur lequel l'on peindra deux mains de femmes entrelacées et au-dessus, en lettres d'or : « Fides ». A sa suite viendront deux dames, l'une sur un lion d'or portant un diadème d'or, l'autre sur un lion rouge également couronné : elles représentent deux vertus ; la dame sur le lion d'or s'appelle « Prudentia », et celle sur le lion rouge, « Temperantia ». Six ou huit dames masquées, « Ladyes maskers, » les escorteront, amenant Discorde et Fausse Rumeur captives, des cordes d'or autour du cou. Quand elles auront fait le tour de la salle, Pallas s'adressera à la reine et dira en vers comment les dieux, en apprenant la rencontre solennelle de ces deux reines, lui ont enjoint de déclarer aux souveraines que les deux vertus « Prudentia » et « Temperantia » ont longtemps prié Jupiter de vouloir bien leur livrer Fausse Rumeur et Discorde pour les punir comme bon leur semblerait. Ces dames ont maintenant décidé de les enfermer, sur l'heure et en présence des souveraines, dans la prison d'Extrême Oubli pour y être gardées à tout jamais par le geôlier Argus ou Circonspection. Alors « Prudentia » remettra au gardien un cadenas [ou serrure ?] avec l'inscription : « *In æternum*. » De son côté, « Temperantia » donnera à Argus une clef appelée « *Nunquam* », pour signifier qu'une fois Fausse Rumeur et Discorde incarcérées *pour toujours* dans la prison d'Extrême Oubli, il ne se servirait *jamais* de cette clef pour les mettre en liberté. Et cela fait, les trompettes de sonner et les dames anglaises d'inviter les gentilshommes étrangers à danser avec elles. »

La mascarade de la seconde soirée fait suite à la première : le décor est un château : « la Cour d'Abondance ». Le « Mask » entre de la façon suivante : d'abord Paix, sur un chariot traîné par un éléphant sur lequel est montée Amitié ; toutes deux sont suivies de six ou huit dames masquées, « Ladyes maskers ». Dans une tirade en vers, Amitié annonce à la Reine comment Pallas a rapporté aux dieux la nouvelle du procès et de l'incarcération de la veille. Les dieux, ayant compris que Prudence et Tempérance devaient demeurer à la Cour d'Abondance, ont envoyé Paix pour rester à tout jamais avec ces deux vertus. Ce château a deux portiers : l'un, Ardent

1. *Lansdowne MS. 5.*

Désir, au service de Prudence; l'autre, Perpétuité, aux ordres de Tempérance; et « cela signifiait que par Ardent Désir et Perpétuité une Paix éternelle régnerait à jamais sur le monde ». Les danses des seigneurs anglais avec les dames écossaises mettent fin à ce second soir de fête.

La dernière soirée devait être l'occasion d'une double mascarade. Dédain sur un sanglier et Mauvais Penchant sur un énorme serpent entrent avec un char portant un verger aux pommes d'or où ont pris place six ou huit dames. Dédain dépeint, dans une tirade en vers, le courroux de Pluton à la nouvelle du châtiment infligé à Discorde et Faux Bruit, et annonce qu'il a envoyé son « plus grand capitaine » pour les délivrer. Au moment critique, Discernement entre en scène, menant par la bride le cheval Hardiesse sur lequel est monté « Vaillant Courage, autrement Hercule »; six ou huit « Lords maskers » forment l'escorte. Discernement déclare en vers que Jupiter, connaissant les desseins de Pluton, a envoyé d'en haut « cette vertu, Vaillant Courage », pour déjouer tous ses plans; mais « ces démons Dédain et Mauvais Penchant sont de merveilleux guerriers », et la victoire n'est possible que si Prudence et Tempérance décident de faire alliance avec Paix. S'adressant à Prudence, Discernement lui demande de lui dire sur son honneur combien de temps Paix pourra demeurer avec Tempérance et elle. Alors, des murs du château de la Cour d'Abondance, Prudence fait descendre, au moyen d'une bande de drap d'or, une « grandgarde » d'azur portant sa réponse en lettres d'or : « A jamais. » Discernement demande ensuite à Tempérance quand Paix devra s'éloigner d'elle et de Prudence; à son tour, Tempérance laisse descendre des créneaux « un ceinturon d'azur orné de clous d'or et une épée d'acier avec l'inscription : « Jamais. » Discernement dépose l'épée aux pieds des reines et, après quelques paroles (*after a few words spoken*), arme « Vaillant Courage ou Hercule » avec la grandgarde et l'épée, puis le champion va combattre les deux démons. Dédain s'échappe, « mais le monstre Mauvais Penchant est tué à jamais » : et cela signifiait que quelques impies pourraient encore dédaigner la paix éternelle conclue entre Prudence et Tempérance, mais que celles-ci n'auraient pas de peine à fouler leurs mauvais penchants aux pieds. A la fin, les dames masquées sortent du jardin pour entonner une chanson pleine d'harmonie sur tous ces événements.

Ici encore l'on est porté à se demander s'il s'agit d'un « Masque » comme ceux du XVII^e siècle, ou simplement de moralités, formant une sorte de trilogie, où les mascarades ne seraient que des intermèdes sans rapports avec la pièce elle-même. Le titre, « Devices » en vue ou en guise de mascarades, tend à faire croire que l'auteur ne s'était pas proposé de composer des représentations dramatiques à proprement parler. D'après les expressions employées

dans le texte : « Alors un « Mask » de dames entrera de la façon suivante, » « ...puis le « Mask » entrera comme suit... » et qui s'appliquent non seulement aux « Maskers », mais à tous les personnages des trois petits drames, il semble bien que ce soient là trois « Masques ».

Sans doute, l'on songe tout de suite à la pièce de *Rightwise* (1527); ce sont trois moralités politiques, et le procédé, qui consiste à transposer les événements du domaine de la réalité dans celui de l'allégorie, est exactement le même, à cette différence près, cependant, que tous les personnages de ces trois pièces sont des abstractions personnifiées. Mais ici il n'est plus question de dialogue : tout se borne à des tirades en vers récitées successivement par Pallas, Paix, Dédain et Discernement. En y regardant de plus près, l'on remarquera qu'il y a autant de discours que de troupes de masques. Chaque mascarade se compose d'un acteur qui récite la tirade, de plusieurs personnages muets nécessaires à l'action et des « Masquers ». Pallas, par exemple, est chargée de prendre la parole, Prudence et Tempérance se contentent de remettre la clef et le cadenas avec les inscriptions qui expliquent le sens de ces emblèmes; quant à Discorde et Faux Bruit, leur rôle est purement passif, ce sont des figurants. Ainsi la donnée ne diffère point de celle des pièces de cour que l'on a déjà rencontrées, mais, en revanche, la forme n'est plus la même; il semble que l'auteur ait essayé d'adapter un sujet de moralité à une mascarade ou, mieux encore, de les combiner.

La tentative est assez malheureuse, car, autant qu'on peut en juger par un simple canevas, les « Masquers » font l'effet de personnes accessoires, étrangères à l'action, au lieu d'être, comme ils le seront à la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècle, les personnages essentiels autour desquels gravitent, si je puis dire, tous les autres; à ce moment-là, en effet, la petite pièce sera composée uniquement en vue de leur apparition et de leurs danses. Ici les deux reines sont les « héroïnes de la fête » : leur réconciliation est la donnée même du divertissement, au point que les « Masquers » font l'effet de personnages secondaires et d'arrière-plan. L'auteur va même jusqu'à omettre de dire qui ils pouvaient bien représenter¹. Sans doute, le sujet des ballets de Jonson est toujours, dans une certaine mesure, une glorification des souverains, et le poète leur adresse les compliments de circonstance soit en un long morceau, véritable dithyrambe, soit sous forme d'éloges disséminés adroitement dans le dialogue; mais les « Masquers » n'en demeurent pas moins les personnages principaux du « Masque ».

1. Il semble cependant que, le troisième soir, les dames aient représenté les Hespérides dans le verger aux pommes d'or : le serpent « Propencyd Malice » était peut-être le dragon Ladon, gardien des fruits d'or, en dépit duquel Hercule déroba certaines des pommes. Le sanglier pourrait bien être celui d'Érymanthée. Les Hespérides avaient, paraît-il, de belles voix, et les dames chantèrent après la victoire d'Hercule ou Vaillant Courage.

L'œuvre est donc mal venue; l'auteur est inexpérimenté, maladroit, et ses trois ballets ne marquent pas un progrès sur les « Disguisings » déjà étudiés, bien au contraire; mais ils sont fort intéressants parce qu'ils expliquent dans les « Masques » du *xvii^e* siècle bien des « archaïsmes » qui surprennent, surtout de la part de Jonson, et parce qu'ils assurent, en même temps qu'ils la prouvent, la continuité des faits, des usages et des traditions¹. Quant au sujet, c'est une des mille et une allégories inspirées par le *Roman de la rose*, et qui fournissent matière à plus d'un ballet du *xvii^e* siècle. L'*Hymenæi* de Jonson n'est-il pas au fond une petite moralité? Hymen conduit Homme et Femme à l'Autel du Mariage; les Passions et les Affections déréglées cherchent à troubler la cérémonie, mais Raison intervient à temps, les réprimande et les fait rentrer dans l'ordre. Union envoie ses Forces qui, guidées par Ordre, se joignent aux Passions et aux Affections pour les modérer, les assagir et tous forment en dansant une chaîne, emblème d'une union heureuse et indissoluble. L'on pourrait refaire l'expérience pour le *Ballet des Reines* et d'autres encore. Sans doute, dans les « Masques » du *xvii^e* siècle, et en particulier ceux de Jonson, les personnages sont le plus souvent mythologiques, au lieu d'être de pures abstractions, mais, même alors, l'on sent souvent que dans l'esprit du poète, la divinité ou le héros de la fable n'est au fond qu'une vertu ou un vice plus ou moins habilement déguisé. L'on a remarqué dans ces trois projets : « Argus, autrement dit Circonspexion, » « Hercule ou Vaillant-Courage; » dans le premier « Masque » de Daniel, les douze déesses, Junon, Pallas, Vénus, Cérès, etc., ne sont que les vertus des vieilles moralités, et à un moment donné, dans une de ses chansons, le poète les appelle de leurs véritables et vieux noms : Richesse, Justice, Plaisir, Abondance et ainsi de suite. Les sorcières du fameux *Ballet des Reines* ne sont que des vices, et le poète lui-même apprend aux spectateurs et lecteurs que sous les haillons de ces hideuses mégères se cachent : Ignorance, Suspicion, Crédulité, Mensonge, Malice, Murmure et d'autres puissances du mal. Parfois, même assez souvent, les poètes ne prennent même pas la peine de travestir leurs abstractions et de leur donner l'apparence précise et bien connue d'une divinité antique ou d'un type classique : Campion met en scène Erreur, Crédulité, Curiosité et Rumeur; Jonson, l'Age de Fer et son armée de maux : Avarice, Fraude, Calomnie, Corruption et toute la lignée des Péchés et Vices. Et que l'on ne s'imagine pas qu'il s'agisse là d'exceptions datant des premières années du *xvii^e* siècle : ces ballets de Campion et de Jonson sont de 1613 et 1616. Jusque dans ses

1. Sur la survie du drame du Moyen-Age, v. Jusserand, *Hist. lit. du peuple anglais*, II, ch. V.

derniers « Masques » de 1638 et 1640, Davenant a encore recours à Imposture, Action et Concorde¹.

Il est également intéressant de constater comment certains vestiges du drame religieux du Moyen-Age subsistent jusque dans ces ballets du xvi^e siècle : pour l'auteur des projets de 1562, Dédain et Mauvais Penchant sont des « démons ». Ils avaient sans doute conservé l'aspect grotesque et terrible des diables des vieux mystères, et cela au moment même où ceux-ci, moins redoutables sur la fin de leurs jours, semblaient surtout préoccupés d'amuser l'humanité par les bons tours qu'ils jouaient sous les traits des « Vices » dans les « Interludes », en attendant de retomber dans l'enfance avec les bouffonneries des « Clowns ». Et ce n'est point encore là le dernier écho d'un âge disparu : les hurlements des sorcières, leurs « Hoo ! Har ! Har ! Hoo ! » en l'honneur du Malin, retentissent jusqu'en 1609, rappelant les rugissements de Satan, de Belyal ou de Belzébuth, bondissant hors de la gueule d'enfer au milieu des pétards et de la fumée².

Enfin, les sommaires de ces trois soirées font songer aux Débats de la littérature du Moyen Age, dont on trouve trace de-ci de-là et jusque dans les ballets du xvii^e siècle. Ces « disputaisons » faisaient d'ailleurs encore partie du répertoire de la cour des Tudors³ : Henri VIII assiste en 1527 à l'une d'elles entre Richesse et Honneur ; l'on en trouve une relation fort détaillée dans les *Diarii* du vénitien Sanuto⁴.

Le petit dialogue chanté du premier ballet de Campion : « *Who is the happier of the two, a maide, or wife?* » est une réminiscence d'un débat de John Davies entre une veuve, une femme mariée et une jeune fille qui vantent chacune les avantages de son état⁵. Le succès de ce sujet n'est pas encore épuisé en 1618 : Field le reprend au début de sa comédie *Amends for Ladies*, tant il est vrai que le drame anglais du xvii^e siècle est tout plein de souvenirs du Moyen-Age⁶ ! Parmi les débats, celui de l'Été et de l'Hiver était l'un des plus populaires⁷ et l'auteur ou les auteurs du *Ballet des Fleurs* en ont tiré un bon parti dans l'ouverture de leur « Masque ». Hiver règne tout fier et tout heureux des fêtes de la cour qui donnent à

1. Dekker, *A strange Horse-race, the Catch-pols Masque* (1613) : « ... It was a Morall Masque. » — Shirley, *The Traitor*, III, 1 « [a] moral masque ».

2. *Studien für Englischen Philologie*, L. W. Cushman, *The Devil and the Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare*. V. les réserves formulées par Chambers, II, 203 et suiv.

3. Chambers, II, 201 et n. 2. — V. encore au xvii^e siècle *A Contention between Liberality and Prodigality* (1602).

4. C. S. P. Ven., IV, a. 4 (Sanuto, XLIII, 703). — Nichols, *Prog. Eliz.*, II, 200.

5. *A Poetical Rapsodie*, éd. 1611, p. 7. *A Contention betwixt a Wife, a Widow and a Maide*.

6. I, 1.

7. Chambers, I, 79, 80 et n. 1. — Padelford, *Early xvith Cent. Lyrics*, 140.

son temps un si vif éclat, lorsque, à sa profonde surprise, il voit entrer Primavera (Printemps). Hiver est consterné : Quoi ! faut-il donc déjà abdiquer ? Elle vient avant son heure, elle veut le détrôner, elle n'en a pas le droit, et l'Hiver s'indigne, laisse éclater sa colère ; mais l'aimable et joyeuse déesse réussit sans peine à rassurer et à calmer l'irascible vieillard. Le même ballet renferme aussi une autre discussion, beaucoup plus importante, entre Silène et Kawasha, le Vin et le Tabac, qui rappelle les disputaisons du Vin et de l'Eau des siècles précédents.

Dans le débat des maris et des femmes par Lydgate, plus tard dans celui d'Honneur et de Richesse, le Roi était pris pour arbitre et les deux partis lui exposaient leurs griefs et leurs arguments : le souverain se trouvait ainsi directement intéressé à l'action et devenait même pour ainsi dire l'un des acteurs de cette sorte de petit drame. Il devait en être de même en 1562 : les tirades s'adressaient aux deux reines ; Discernement déposait à leurs pieds les armes fournies par les vertus et les remettait ensuite à Vaillant Courage en leur présence : celui-ci était en effet leur champion et leur défenseur contre tous les ennemis qui avaient réussi jadis à les diviser. L'on aura d'ailleurs l'occasion de revenir sur cette participation des souverains au ballet : elle n'est pas rare au ^{xvii}^e siècle, et surtout elle n'est pas chose nouvelle : c'est une des traditions les plus anciennes des fêtes de la cour d'Angleterre.

Les comptes des menus plaisirs tendent à faire croire que les tirades ou « discours » (*speeches*) étaient devenus presque de rigueur dans les « Masks ». En 1571, 1572, un enfant, vêtu en Mercure, présente trois fleurs à la reine et lui explique le sens de ces emblèmes ; en 1576, 1577, il est question de sept discours dans un autre ballet ; en 1589, Élisabeth envoie une mascarade à la cour d'Écosse, à l'occasion du mariage de Jacques VI : elle se compose de six danseurs, six porteurs de torches et de quatre personnes qui devaient prononcer ou réciter des « speeches ». Par malheur, ces indications sont bien brèves et peu satisfaisantes¹.

Les « Masks », chez les particuliers, sont aussi précédés de tirades explicatives ou flatteuses : quand lord Montacute, en 1572, maria le même jour son fils et sa fille, plusieurs personnes de sa famille, pour donner à la fête plus d'éclat et de gaieté, décidèrent de se travestir en Vénitiens ; mais les masques sentirent le besoin de justifier le choix de leurs costumes, et ils eurent recours à l'imagination du poète George Gascoigne, déjà connu par ses adaptations des *Suppositi* de l'Arioste et des *Phéniciennes* d'Euripide : *The Supposes* et *Jocasta*. L'auteur fonda son récit sur une parenté fictive

1. Feuillerat, 268, 270, 356, 392. — V. C. S. P. *Spain*. Eliz. I, p. 368. Récit d'une mascarade à la cour où l'un des gentilshommes, après avoir dansé, remet à la reine un sonnet des plus flatteurs.

entre lord Montacute et les « Montacutes » d'Italie, et le mit dans la bouche d'un jeune garçon de douze à quatorze ans. Celui-ci était frappé de la surprise qu'il lisait sur tous les visages, mais devinait bien vite que l'on était tout étonné de voir un Anglais ainsi vêtu comme un citoyen de Venise. Il raconta que son père ayant été tué dans un combat contre les Turcs, il tomba entre leurs mains, et demeura captif jusqu'au moment où une victoire des Vénitiens lui rendit sa liberté. Il regagnait Venise avec ses libérateurs, quand une tempête, assaillant le navire, le chassa jusque sur les côtes d'Angleterre. Au cours de son récit, il expliquait la présence des quatre porte-flambeaux qui l'escortaient, et les présentait au public comme les quatre seuls survivants du combat qui avait coûté la vie à son père. Il parlait ensuite de ses libérateurs, les « Montacutes » d'Italie, annonçait leur arrivée, et priait les spectateurs d'excuser leurs costumes vénitiens, les seuls, disait-il, que la mer leur avait laissés. Les « Masquers » entrèrent alors et se mirent à danser. L'acteur prit ensuite l'un des assistants par la main, le présenta en quelques vers aux danseurs comme l'un de leurs parents, et se fit l'interprète des « Masquers » en adressant aux époux des vœux de bonheur¹.

Analogues, quoique d'un genre un peu différent, sont les récits du « Double-Masque » des *Fêtes de Cynthia*, par Jonson. Les deux troupes de masques sont précédées, l'une de Cupidon, l'autre de Mercure, les « Presenters », les porte-parole traditionnels². La pièce fut représentée à la cour en 1600, et les flatteries à Cynthia s'adressaient en réalité à la « Vestale de l'Occident », la reine Élisabeth. Cupidon invoque Cynthia « perle brillante des cieux », et lui annonce comment quatre vertus, ayant entendu parler des fêtes de la déesse, ont quitté le palais de leur reine, Perfection, pour visiter sa cour. Perfection leur a conseillé de se consacrer entièrement au service de la « déesse vierge » avant de quitter la terre (séjour indigne d'elles) pour remonter aux cieux. Elle leur a remis comme présent pour la déesse-reine un globe de cristal, « emblème de la royauté et symbole de la perfection ». Pour se mieux faire connaître, les quatre vertus ont jugé bon d'exprimer leurs qualités au moyen des couleurs de leurs robes. Cupidon les présente l'une après l'autre : la première, en « jaune citron », est « l'affection natu-

1. *A Devis of a Maske for the right honorable Viscount Mountacute.*

2. « Presenter » désigne celui qui récite une tirade pour présenter les « Masquers ». Shakespeare, *Timon of Athens*, I, II, emploie « Forerunner »; Brome, *The English Moor*, IV, v, se sert de « Inductor » (id., *The City Wit*, V). — Dans les comptes des menus plaisirs d'Élisabeth l'on rencontre « Troocheman » (Trucheman) (Feuillerat, 287) et même « Tronchwoman » (id., 217). — « Presenter » est employé dans le drame de l'époque : Peele, *The Battell of Alcazar*. — Locrine. — Middleton, *The Mayor of Queenborough*. Le « Presenter » a parfois le rôle de « Chorus » et relie les épisodes, qui forment les actes de la pièce, par le récit des événements intermédiaires.

relle » qui nous a été donnée pour notre bien, et s'appelle parfois « Storge », l'Amour-Propre: son rôle à la cour de Perfection est de stimuler les âmes à se couvrir de gloire. Elle a pour emblème un « niveau perpendiculaire sur un cube ou carré » avec cette devise : « *suo modulo*, » le tout se rapportant à « la véritable mesure de soi-même » que chacun doit prendre. Et le petit dieu continue ainsi pour les trois autres, faisant connaître leurs caractères en termes précieux et obscurs, expliquant le sens de la couleur de leurs robes, des emblèmes et des devises. En divinité bien élevée, il se présente après tous les autres. Le discours de Mercure est fait sur le même plan : il commence par des compliments, parle ensuite des danseurs, de leurs costumes et de leurs symboles. Les deux morceaux, nettement divisés en paragraphes, avec un soin, une régularité et une symétrie excessifs, sont roides, anguleux, monotones et ennuyeux comme une circulaire administrative¹. Leur mérite principal, sinon le seul, est de n'être pas trop longs. Le malheureux acteur du « Mask » de Gascoigne avait eu à réciter près de trois cent soixante vers de douze et quatorze syllabes !

A la longue, on se lasse de ces monologues interminables ou banals, souvent récités par des amateurs que le moindre incident trouble, décontenance, affole au point de les paralyser d'épouvante et de les priver de tous leurs moyens. C'est là l'histoire du pauvre page Moth, dans *Peines d'amour perdues*, et de bien d'autres avant et après lui; aussi, ces tirades plus ou moins réussies et mal débitées finissent-elles par sembler assez ridicules, sans compter qu'elles sont tombées dans le domaine commun.

Tandis que Romeo et ses amis projettent et organisent la mascarade qui leur permettra d'assister au bal des Capulets, Benvolio, l'un des jeunes gens, s'élève contre l'idée de tout discours : « Nous n'aurons pas de Cupidon, les yeux bandés d'une écharpe, armé d'un arc tartare en bois peint, épouvantail à faire fuir les dames; nous n'aurons pas non plus, pour notre entrée, de prologue appris par cœur, et débité d'une voix faible avec l'aide d'un souffleur². »

Le 1^{er} janvier 1604, un magicien chinois présenta au roi Jacques I^{er} un « Masque » de chevaliers de la Chine et de la Virginie, en une harangue que sir Dudley Carleton trouva « longue et soporifique ». Ce fut le dernier sans doute de ces fastidieux monologues : le « Masque » pouvait et devait faire mieux³.

Le dernier quart du xvi^e siècle est, on se le rappelle, l'époque des fêtes mentionnées au début de ce travail et connues sous le nom d'« Entertainments ». La reine, dans ses voyages à travers le royaume, se rend de ville en ville, de château en château.

1. *Cynthia's Revels*, V, III.

2. *Love's Labour's Lost*, V, II. — *Romeo and Juliet*, I, IV.

3. *S. P. J.* I, VI, a. 21.

Chaque étape est marquée par des réjouissances où citoyens et châtelains rivalisent à qui fera le meilleur accueil à la souveraine. Divinités, fées, bergers, se portent à sa rencontre avec des souhaits de bienvenue et des présents; tous célèbrent à l'envi sa beauté, ses vertus et, parmi celles-ci, la plus délicate de toutes, celle à laquelle Élisabeth attachait le plus de prix: sa virginité. Daphné, poursuivie par Apollon, implore le secours de la « Reine de Chasteté », et les nymphes, traquées par les satyres, viennent lui présenter leurs doléances. Bon nombre de ces personnages qui figurent sur les « Pageants » aux carrefours des villes, ou se présentent à la reine à l'entrée d'un château et sur les fraîches pelouses des parcs, reparaitront tôt ou tard au palais de Whitehall dans quelque ballet de la cour. Sans doute, on les a vus bien avant le règne d'Élisabeth, mais ces réceptions, en particulier celles qui suivent les fêtes mémorables de Kenilworth, les font mieux connaître, les rendent de plus en plus populaires¹. Jamais peut-être, depuis l'époque mythique, les dieux de l'Olympe n'ont eu des relations plus suivies avec l'humanité: à l'exemple de Boccace, les poètes anglais, Chaucer, Lydgate et bien d'autres, les ont invoqués et rappelés parmi les hommes, du fond des bois ou des « ombres myrteux » des rives du Léthé où ils s'étaient réfugiés, oubliés et profanés par le Moyen-Age, qui les avait confondus avec ce qu'il avait pu imaginer de plus hideux et de plus grotesque: les démons. A l'appel des poètes ils ont reparu, quelque peu travestis, il est vrai, mais ils n'ont pas tardé à reprendre leur empire sur les hommes, et maintenant ils vivent de nouveau parmi eux comme au temps de leur gloire passée. Pendant leur exil, la terre s'est peuplée d'esprits, nés, semble-t-il, sous des cieux moins brillants que ceux de la Grèce ou du Latium, descendants dégénérés d'un dieu libertin et de quelque mortelle. Ils n'ont pas hérité de la sereine beauté de la divinité, mais ils possèdent en revanche cette qualité exquise et plus humaine: la grâce. C'est dans les jardins d'Adonis, s'il faut en croire Spenser, que le premier « elf », sorti des mains de Prométhée, rencontra la première des fées². Leur lignée nombreuse attend « Zabetha » à son passage à la lisière d'un bois pour égayer sa route de leurs danses et lui offrir l'encens capiteux de leurs louanges; plus tard, de la lisière du bois, les fées s'aventureront plus près des villes, et on les verra, avec les elfs d'Obéron, venir s'ébattre et voleter sur les scènes populaires, et jusque dans le palais du souverain. Les bergers d'Arcadie, enfin, disent comme jadis leurs peines amoureuses; ils ont, depuis les jours de Virgile, perdu de leur dignité: ils sont plus rustiques et parfois quelque peu rustauds, mais quand,

1. Nichols, *Prog. Eliz.*, passim.

2. *Faery Queene*, II, x, lxx et suiv.

avec Colin Clout, ils célèbrent la « belle et blonde Eliza, reine de tous les bergers », ils retrouvent l'inspiration des plus beaux jours, tombent aux genoux de cette souveraine et lui adressent un discours semé de métaphores éclatantes, aux phrases balancées avec art, qui prouvent que l'*Euphues* de Lyly a pénétré jusque dans leurs retraites champêtres. Sylvains, satyres, nymphes et bergers hanteront eux aussi les soirs de fête le Banqueting-House de Whitehall, et les descendants de ceux qui chantèrent « Zabetha », feront redire aux échos des bois et des collines le nom de « Pan, le meilleur des bergers ».

Comme les « Entertainments », certaines des pièces jouées à la cour ont dû servir à l'élaboration des livrets des ballets, à la composition de ces petites œuvres dramatiques que sont les « Masques » de Ben Jonson. Une des plus importantes de ces comédies de cour est *La Mise en jugement de Pâris*, par George Peele, représentée devant la reine par les enfants de la chapelle royale, sans doute, dès 1581¹. Le sujet est l'histoire bien connue de la pomme de Discorde décernée par le berger Pâris à la déesse Vénus. Peele ne s'en tient pas à une seule intrigue, fidèle en cela à l'usage du temps qui consiste à compliquer l'action principale d'autres actions secondaires qui s'y rattachent plus ou moins bien. Peele tire cependant un bon parti de tout ce qui confine à son sujet : il met en scène Œnone, la nymphe que Pâris a délaissée pour Vénus, les bergers avec qui Pâris gardait les troupeaux dans la plaine ; enfin les dieux des champs et des bois : Pan, Sylvanus, Flore et Pomone. Tous ces personnages accessoires sont à leur place : leurs paroles, leurs actions, leur présence seule contribuent à donner au lecteur ou au spectateur l'illusion du milieu où le poète cherche à le faire vivre quelques instants. Au moment où la pièce semble tirer à sa fin, des événements imprévus surgissent : envoyés par Jupiter, Mercure et les Cyclopes apparaissent pour arrêter Pâris : c'est la vengeance des deux déesses dépitées. Pâris est cité devant le tribunal des dieux qui siège dans le bosquet de Diane, et plaide sa cause avec beaucoup d'esprit et d'éloquence. Comment, pauvre mortel, pouvait-il ne pas être ébloui par tant de beauté ? Quel est donc son crime ? Ne s'agissait-il pas de décerner la pomme à la plus belle ? Il n'aurait jamais songé à refuser le prix de la majesté à Junon, ou de l'esprit à Pallas. Les dieux ne trouvent rien à répondre à de si bons arguments : Mercure se tait, et Pallas elle-même est confondue par tant de sagesse. Pâris est renvoyé à Troie pour y attendre sa destinée et les Olympiens prient Vénus de faire abandon de la pomme qui sera attribuée par leur conseil. A la demande d'Apollon, l'on décide,

1. Ward, I, 366. — Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 216 et suiv. — *Modern Language Notes* (Baltimore), VIII, 4 avril 1903, une note très intéressante de M. F. E. Schelling.

cependant, de laisser à Diane la tâche délicate de régler le différend entre les trois déesses, parce que tout s'est passé dans ses domaines. Elle ne tarde pas à mettre les plaideuses d'accord, non point en s'adjugeant la pomme de Discorde, mais en la décernant à l'une de ses nymphes, la belle et vertueuse Éлиза. A la majesté, à la puissance de Junon, celle-ci unit la sagesse de Pallas et la beauté de Vénus; elle est « aussi chaste que Diane dans ses chastes désirs ». Les déesses acceptent avec allégresse l'arrêt de la chasseresse divine, et célèbrent à qui mieux mieux les louanges de leur heureuse rivale. Pallas rappelle comment, au jour de la naissance d'Éлиза, Flore joncha la terre de ses fleurs; Junon redit la joie des Grâces; Vénus rapporte la chanson joyeuse des Parques, leurs promesses de longue vie, et la cécité de Cupidon aveuglé par l'éclatante beauté de la nymphe. Enfin, les Parques elles-mêmes condescendent à paraître en scène et chantent un hymne latin¹ en l'honneur de la merveille des cieux et de la terre. Atropos va jusqu'à offrir à la reine les ciseaux dont elle coupe le fil des jours, et souhaite longue vie « au noble phénix du siècle, à notre belle Éлиза, notre belle Zabetha ». Il semble difficile de pousser plus loin l'adulation: tout l'Olympe est aux pieds de la reine, jusqu'à ces puissances sombres et mystérieuses, les Destinées. Les anciens se contentaient dans leurs apothéoses de mettre certains des Césars au nombre des dieux; les poètes de la cour d'Élisabeth vont plus loin: ils font de leur reine la souveraine des dieux.

Cette pièce, mieux encore que les dialogues et les dithyrambes des « Entertainments », explique l'origine des flatteries, souvent ridicules et monstrueuses, que l'on trouve dans la plupart des « Masques » du XVII^e siècle. En 1600, l'on dansa aux noces d'Anne Russell un ballet où huit muses, conduites et présentées par Apollon, venaient chercher leur sœur qu'elles trouvaient occupée à régner sur l'Angleterre². Les vœux adressés à Henri VI et à sa mère, les compliments dont Henri VIII fut l'objet étaient beaucoup plus discrets, peut-être plus sincères, et certainement plus respectueux. Autour d'Élisabeth, tout n'est que flatterie: grisée par cet encens, la reine ne semble pas s'apercevoir de ce que ces louanges ont de mensonger et de puéril, elle veut se faire illusion, et sait gré à qui l'y aide. Elle se prête aux supercheries les plus grossières imaginées par son entourage, afin de ne pas voir les cruelles réalités de la vieillesse, et elle vit ainsi de mensonges jusqu'à l'heure où la mort survient pour revendiquer les droits du temps³.

A l'avènement de Jacques I^{er}, la tradition de la flatterie à outrance était bien établie, et ce souverain songea d'autant moins

1. V. les prédictions, en latin, de Sibylle dans le *M. of Lords*.

2. Nichols, *Prog. Eliz.*, III, 498, 15 et 23 juin. — *S. P. Eliz.*, CCLXXV, a. 15.

3. *Conversations*, XIV.

à réagir qu'il était de son naturel assez vaniteux : il ne lui déplaisait point, en effet, de s'entendre chanter sous le nom de Phébus, d'écouter rimailleurs et poètes vanter son amour de la paix, ou sa haute sagesse qui l'imposaient, disaient-ils, à l'admiration de l'univers. Sous Charles I^{er}, la tradition est de rigueur, et Carew représente les dieux de l'Olympe réformant leurs mœurs à la vue des vertus du couple royal. Nul d'ailleurs n'oserait s'affranchir de ce qui est désormais, et depuis de longues années, une règle. Dès 1611, en effet, ou même avant, Beaumont et Fletcher, dans une conversation entre des courtisans, font dire à l'un d'eux : « Straton, toi qui as quelque compétence en matière de poésie, que penses-tu du ballet? sera-t-il beau? — Aussi beau qu'un ballet peut l'être, répond Straton. — Comment, qu'un ballet peut l'être? réplique l'autre qui ne comprend pas. — Eh bien! oui, reprend Straton, il faut faire l'éloge du roi, adresser des compliments à l'assemblée, et bénir les mariés par l'intermédiaire de quelque dieu : l'on est astreint aux règles de la flatterie¹. » Il semble que certains poètes aient regretté un état de choses auquel ils ne pouvaient rien changer, Shirley raille, dans une de ses pièces, ces flatteries « grossières et épaisses, dit-il, à couper à la scie »². Mais autre temps, autres idées, et les contemporains n'étaient pas tentés de sourire, comme nous le sommes aujourd'hui, en regardant au Banqueting-House à Whitehall la fresque de l'apothéose de Jacques I^{er}, hissé péniblement jusqu'au haut des cieux par des déesses aux bras vigoureux.

La Mise en jugement de Pâris est quelquefois considérée comme un « Masque », bien que l'auteur ait appelé sa pièce une pastorale; ce serait en tout cas un « Masque » sans « Masquers », ce qui se conçoit aussi bien que la tragédie d'*Hamlet* sans le prince de Danemark. Dans son livre sur la pastorale anglaise, M. Greg conteste, non sans raison, la justesse du titre donné par l'auteur à sa pièce qui est, dit-il, plutôt mythologique que pastorale. M. Greg se garde bien néanmoins d'en faire un « Masque », et se borne, avec une sage prudence, à faire remarquer qu'elle « a quelque chose de la nature d'un ballet »³. En effet, outre les flatteries dont il vient d'être question, des personnages et du « merveilleux » dont nous avons parlé à propos des « Entertainments », l'on remarque d'abord une certaine recherche d'effets scéniques. Voulant éblouir Pâris par de riches présents, Junon fait sortir de terre un arbre d'or chargé de diadèmes et de couronnes, et Pluton s'élève sur son trône du fin fond des enfers. Puis ce sont de nombreuses chansons : invoquée par Vénus, Hélène paraît dans toute sa gloire, et chante un madrigal italien où elle se compare à Diane; aux chants

1. *The Maid's Tragedy*, I, 1.

2. *The Politician*, II, 1.

3. Greg, 216.

d'Hélène, succèdent un chœur des dieux et des muses, une chanson de Pan, un duo d'Enone et de Pâris; plus loin, la nymphe délaissée exhale son désespoir en plaintes mélodieuses, puis viennent des mélodies pastorales, un chœur de nymphes, enfin l'hymne des Parques. Les danses se mêlent à la musique : les dieux cham-pêtres tournent en une ronde échevelée; neuf chevaliers, revêtus de leur armure, entrent et dansent une « allemande guerrière ». Enfin, il est intéressant de relever des traces de burlesque : Bacchus raille Vulcain dont l'épouse le trompe avec un mortel; Vulcain projette de se venger de Vénus avec une nymphe; mais celle-ci souffle subitement dans une corne à l'oreille du dieu et prend la fuite. Le langage du buveur et du forgeron célestes est trivial et bouffon; les scènes où ils paraissent font pressentir l'entrée tonitruante du dieu Comus, et le discours rabelaisien de son échanson dans *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*.

A coup sûr, la pièce de Peele est de celles qui ont exercé une influence décisive sur la formation du « Masque » : mieux encore que les « Entertainments », elle révèle aux poètes quel parti ils peuvent tirer d'éléments qui sont ceux des comédies-ballets de demain. Elle leur apprend à choisir, à ordonner et à traiter un sujet en vue de produire certains effets, de présenter des personnages, d'introduire ou d'amener des divertissements, chansons ou danses, d'adresser un compliment, de remettre un présent : toutes choses qui se retrouvent dans les « Masques » du XVII^e siècle.

Certaines pièces de Lyly offrent quelques analogies avec celle de Peele : elles appartiennent, elles aussi, au répertoire de la cour, mettent en scène les mêmes personnages, divinités, héros, demi-dieux et bergers, bref tout le monde qui peuple les régions de l'Olympe, de l'Arcadie, de l'Utopie. Effets de scène, chansons, danses, elles présentent par endroits des points de ressemblance si nombreux et si frappants que faute de mieux l'on a donné à certaines d'entre elles le nom de « Masques ». Mais le théâtre de Lyly renferme quelque chose de nouveau et de plus intéressant pour l'histoire des éléments et de la formation du « Masque ». Plusieurs de ces pièces sont des drames mythologiques à clefs, où dieux, déesses et héros représentent des personnes de la cour, la reine, et même des souverains étrangers. A strictement parler, le procédé n'est pas tout à fait nouveau, Cornish y avait eu recours dans une moralité politique représentée à Windsor le 15 juin 1522. L'on y voyait en effet un cheval rétif qui refusait de se laisser harnacher : Amitié envoyait Prudence et Politique qui le domptaient, ainsi que Force et Puissance qui parvenaient à lui passer le mors¹. Le cheval symbolise

1. Hall, f. 98 v^o. Des personnes de la cour avaient été déjà représentées dans les mascarades, mais alors d'une manière directe et sans allégorie : dans le premier *Disguising* de 1501 (Harl. 69, f. 30), l'on voit dans le navire « a goodly

François I^{er}, et Amitié, l'alliance du roi d'Angleterre avec l'empereur ; mais il faut remarquer que ces deux souverains ne paraissent point en scène, même cachés sous le nom et l'apparence d'un personnage quelconque : il s'agit en effet bien moins de leurs personnes que de la représentation allégorique d'un des actes de leur politique. Quant au pur sang, il est plutôt un emblème de l'indomptable fierté de François I^{er} qu'une représentation directe, insultante pour le roi de France. La pièce de Cornish n'était sans doute pas la première du genre, et ne dut pas rester à l'état de tentative isolée ; mais il ne nous a pas été donné d'en découvrir d'autres exemples, et nous avons dû attendre jusqu'à Lyly pour trouver en scène la souveraine, son entourage et ses ennemis.

Elisabeth paraît sous les traits de Diane dans *Galatée*, de Cynthia dans *Endymion* : sous ces noms d'emprunt, elle monte sur les planches, on la voit agir, on l'entend parler, on surprend ses pensées, lorsqu'elle pense tout haut ; l'allégorie est personnelle autant qu'elle peut l'être. Il ne saurait être question ici de montrer dans le détail comment *Endymion*, *Sapho et Phaon*, *Midas* mettent en scène ses contemporains et ses adversaires, Marie Stuart et Philippe II, ou bien encore comment ces pièces traitent d'événements historiques, que les spectateurs de l'époque n'ont nulle peine à reconnaître sous le voile transparent d'une fiction toujours flatteuse pour la souveraine. De même, dans les ballets de Jacques I^{er}, le roi s'appellera tour à tour Albion, Énée, Phébus, Hespérus ou Neptune, et, s'il n'est pas en scène, ses paroles, ses actions, ses vertus seront glorifiées dans quelque tirade. La reine Anne, de son côté, devient Pallas, Belanna ou Théty, et Ben Jonson l'élèvera au pinacle du temple de la Gloire, au sommet de la pyramide de la Renommée. Plus tard, Charles sera célébré sous le nom d'Albion ; Buckingham, d'Hippius ; Henriette-Marie, de Chloris ou d'Indamora. Les allusions aux événements du jour seront fréquentes dans les ballets ; toutes proportions gardées, les faits s'y trouveront parfois retracés en détail, comme dans les pièces de Lyly, et toujours en vue d'aduler les souverains qui assistent ou prennent part au « Masque ».

L'influence de Lyly sur Ben Jonson est aujourd'hui un fait établi, et il serait inutile de revenir ici sur une question fort bien traitée par ailleurs et à diverses reprises¹ ; il suffira de constater certains

and a faire ladye in her apparell like vnto the Princesse of Spaine ». Dans la mascarade de 1518, mentionnée ci-dessus, la princesse Marie est représentée directement, mais son fiancé, le dauphin, d'une manière emblématique (Hall, f. 66) : « In : and vpon y^e middes of y^e Rock sate a fayre lady, richely appareled with a Dolphin in her lap. » V. encore en 1527, dans la pièce de Rightwise, le Cardinal, le Dauphin et son frère (Hall, f. 166).

1. Symonds, *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*, ch. XIII. — W. Bond, *The Complete Works of J. Lyly*, II, 254, 292, etc.

points de ressemblance entre les pièces du premier et les ballets du second pour se rendre compte des obligations de Jonson envers son devancier et des emprunts faits par les « Masques » de la cour des Stuarts au répertoire de celle d'Élisabeth. L'on retrouve en effet l'idée première de l'ouverture de *L'Anniversaire de Pan*, où des nymphes jonchent le sol de fleurs et chantent un hymne en l'honneur du dieu, dans un fort gracieux épisode de *La Métamorphose de l'Amour* : quatre nymphes entrent avec des guirlandes qu'elles vont suspendre à l'autel de Cérès, elles nomment et décrivent les fleurs qu'elles ont tressées, tout comme le feront plus tard les Arcadiennes de Jonson, et, comme elles, chantent et dansent pour honorer la déesse¹. Le *Masque d'Haddington* renferme lui aussi plus d'une réminiscence de Lyly : la proclamation de Vénus, faisant chercher son fils parmi les spectateurs, fait songer, dans *Galatée*, à celle de Diane en quête de Cupidon, coupable de quelque méfait envers ses nymphes². Lyly et Jonson avaient sans doute eu connaissance, le second presque à coup sûr, de l'épilogue de *l'Aminte* du Tasse. Jonson s'inspire directement, semble-t-il, du poème italien, mais il se souvient et se sert également de la pièce anglaise, comme l'a remarqué John Addington Symonds³. Dans ce même ballet, le présent du globe du zodiaque, offert par Vulcain à Vénus, et le chant des prêtres d'Hyménée, que les Cyclopes accompagnent du battement de leurs pesants marteaux, rappellent la scène de *Sapho et Phaon*, où Vulcain, à la demande de Vénus, forge en chantant les flèches de Cupidon⁴. L'on peut encore comparer, dans *Galatée* et le ballet de *L'Amour délivré de l'Ignorance et de la Sottise*⁵, les tribulations de l'infortuné petit dieu et les épreuves qu'on lui impose pour sauver sa tête.

Il serait fastidieux d'énumérer ici tous les emprunts plus ou moins évidents que les auteurs des « Masques » ont faits aux pièces contemporaines; ce n'est point d'ailleurs le sujet de cette étude puisqu'il s'agit simplement de montrer que le théâtre de l'époque a aidé au développement littéraire et dramatique du « Masque ». Il est difficile, cependant, de ne pas mentionner certaines ressemblances frappantes avec des pièces de la fin du xvi^e siècle et du début du xvii^e qui prouvent que les comédies-ballets étaient souvent faites d'emprunts au théâtre du jour. Les sorcières du *Ballet des Reines* sont à n'en pas douter les sœurs cadettes de celles de *Macbeth*, et comment lire le *Masque d'Obéron*

1. Bond, III, p. 302, acte I, sc. II. L'un et l'autre s'étaient souvenus, Jonson en particulier, de la quatrième églogue du *Shepherd's Calendar* de Spenser.

2. Bond, II, p. 453-454, acte III, sc. IV.

3. *Shakspeare's Predecessors*, ch. XIII, IX.

4. Bond, II, 408, 409, acte IV, sc. IV.

5. *Id.*, II, 455, 458 et suiv., acte III, sc. IV; acte IV, sc. II.

sans penser aussitôt à l'exquise fantaisie du *Songe d'une nuit d'été*? Peele, Lyly et Shakespeare ont montré tout le parti qu'on pouvait tirer de la féerie, et, avec Jonson, la leçon n'est point perdue. Il importe, cependant, à mesure qu'on avance, de se montrer de plus en plus prudent, car il devient bien difficile, à un moment donné, de savoir qui donne et qui reçoit. A côté du « Masque », l'on rencontre un certain nombre d'œuvres difficiles à classer et qui lui ressemblent beaucoup : féeries, pastorales, pièces mythologiques, brèves moralités aux personnages allégoriques, où l'on respire l'atmosphère subtil des empires merveilleux des dieux et des songes. Ces pièces ont à peu près tout en commun avec le ballet ; elles s'en distinguent cependant par leurs proportions plus amples, leur composition moins particulière, car elles n'ont plus pour unique raison d'être de préparer l'apparition des « Masquers », et se déroulent indépendantes et libres au gré du sujet et de l'intrigue. Par suite de leur analogie avec les livrets, on leur a bien souvent donné le nom de « Masques », faute de savoir de quel autre terme se servir : Middleton et Rowley composent une sorte de saynète pour distraire la cour, l'intitulent : *A Courtly Masque : the Device called the World tost at Tennis*, et cherchent à justifier leur titre dans ces vers de leur prologue :

This our Device we do not call a Play
Because we break the Stage's Laws to day
Of Acts and Scenes.

Ces abus du terme sont fréquents, mais ils ont bien leur intérêt parce qu'ils prouvent les rapports de plus en plus étroits du « Masque » et du drame.

Au point où nous en sommes, le ballet n'a pas encore fini ses emprunts ; peut-être même les principaux restent-ils à faire. L'une de ses plus grandes obligations envers la littérature dramatique ne sera-t-elle point d'en avoir si souvent détourné ce Ben Jonson qui arrêtera et tracera, une fois pour toutes, le cadre et les grandes lignes du genre ? Le « Masque » va bientôt se parer d'un dialogue animé et vivant, et on le verra s'enrichir encore d'un nouvel élément grotesque ou comique, élément de contraste, que l'on retrouve dans la plupart des pièces de l'époque, dans *Le Songe d'une nuit d'été* en particulier, où le réalisme, le prosaïsme des artisans athéniens sert à faire ressortir la poésie exquise, l'existence à demi réelle, si je puis dire, des héros fabuleux, des fées et des lutins. Enfin les chapitres suivants montreront comment le « Masque » et ses devanciers doivent au drame le principe de leur décoration, des costumes, et comment ils ont hérité, dans une grande mesure, de la mise en scène du théâtre anglais du Moyen-Age.

Il serait également intéressant de chercher à apprécier quelle a pu être sur le ballet l'influence de la littérature contemporaine; mais il suffit, pour la prouver, de citer le nom d'Edmund Spenser. Sans doute, son poème de *La Reine des Fées* garde comme un éblouissant reflet des splendeurs de la cour d'Élisabeth, mais en revanche, n'a-t-il pas stimulé les poètes et les artistes des règnes de Jacques I^{er} et de Charles I^{er}; n'a-t-il pas été pour eux une source inépuisable d'inspiration? La chose paraît toute naturelle quand on sait que cet admirable poème offre plus d'un point commun avec le « Masque ». C'est une allégorie ayant cette signification, cette portée morale à laquelle Jonson semble attacher tant de prix. Cette allégorie concerne bien souvent des personnages de la cour ou des événements du règne d'Élisabeth: c'est un poème à clef. Cette clef, Spenser l'avait remise à Raleigh, et il fut donné à Ben Jonson d'y lire comment « *by the Blating Beast the Puritans were understood, by the false Duessa the Queen of Scots* »¹.

A diverses reprises, sous le voile transparent des fictions les plus flatteuses, à travers les nuages d'encens brûlé en son honneur, l'on voit rayonner le visage glorieux d'Élisabeth, « fleur de grâce et de chasteté, » trésor de toutes les vertus, que les hommes éblouis « adorent avec un saint respect comme l'Image de la splendeur infinie de son Créateur »².

L'on est ici en plein merveilleux, en plein rêve; nul n'a plus erré que Spenser dans le pays des songes, nul ne connaît mieux que lui « *this delightfull land of Faery* »³, nul ne s'y plaît davantage. Il y vit entouré de tout ce que l'imagination des hommes, de tout ce que sa pensée ont créé de plus beau: nobles ou gracieuses légendes, grandes idées, sentiments élevés ou délicats, formes élégantes; et il suffit que les vices ou les misères des hommes passent devant ses yeux et s'y reflètent un instant pour être transformés, transfigurés et, sans perdre de leur force ou de leur laideur, revêtir une grandeur, une beauté particulière qu'on ne peut se refuser à admirer. Son œuvre est une succession d'apparitions merveilleuses qui se suivent et se déroulent comme la belle frise d'un Parthénon idéal ou une longue fresque, comme il n'en existe point, et à laquelle auraient travaillé avec amour le Benozzo Gozzoli du Palazzo Riccardi, le Ghirlandaio de Santa Maria Novella, et le Botticelli de la Primavera, de la Naissance de Vénus et de l'Adoration des Rois Mages des Uffizi.

Aussi, ne faut-il point s'étonner de voir les poètes y puiser à pleines mains, et, hantés par ces admirables souvenirs, ne pouvoir se sous-

1. *Conversations*, III, XII.

2. *F. Q.*, II, II, XL, XLI, XLII; *id.*, IX, IV; VI, X, XXV-XXIX.

3. *Id.*, VI, I, I.

traire à leur charme, ni les écarter de leurs vers. Les auteurs du ballet de 1595 doivent à Spenser le personnage de Protée et leur décor du roc adamantin¹. Les nombreuses allusions à l'assaut du Fort de Raison ou du Château de Tempérance par les Passions n'ont-elles pas suggéré à Jonson l'idée première et fondamentale de son ballet d'*Hymenæi*²? Vénus ayant perdu son fils et venant le chercher à la cour où il exerce d'ordinaire ses ravages, n'est-ce point là le sujet de l'ouverture du *Masque des noces du vicomte d'Haddington*³? Les invocations aux Amazones, aux héroïnes du vieux temps et les louanges que leur décerne Spenser ont pu éveiller dans l'esprit de la reine Anne ou de son poète l'idée du noble *Ballet des Reines*. Le mariage du fleuve Tamise et de la rivière Medway, le long cortège des dieux marins et des cours d'eaux du monde entier font songer aux *Fêtes de Téthys*, et ont peut-être été le point de départ du ballet où Beaumont célèbre les noces de la Tamise et du Rhin⁴. Browne a emprunté le sujet de son «Masque», son palais enchanté, les victimes de l'enchanteresse et jusqu'au pourceau Grillus à l'épisode célèbre d'Acrasie et du Bosquet de Délices⁵. Milton, enfin, marchant sur les traces de Browne, s'est inspiré, dans *Comus*, du passage de ce même épisode où Guyon répand à terre le philtre que lui présente un génie au visage souriant, mais au cœur gros de haines⁶. L'exquise légende de Sabrina, l'une des merveilles du «Masque» de Ludlow, se trouve déjà ébauchée dans *La Reine des Fées*⁷. Mais à quoi bon continuer cette énumération? Quand on ne pourrait citer aucune imitation évidente, le poème n'en resterait pas moins l'une des principales sources d'inspiration des auteurs de «Masques».

Il renferme la matière de divertissements innombrables et en quelque sorte tout préparés : cette poésie est si peu abstraite et tellement «sensible» qu'il suffirait, semble-t-il, de la moindre mise en œuvre pour avoir un sujet, des danseurs, un décor, des costumes et tous les autres éléments d'un ballet. Il n'est point en effet de poésie plus plastique ou plus décorative, et la lecture de quelques strophes devait être suffisante pour stimuler l'imagination épuisée d'un décorateur à bout de ressources. Que ne lui doit pas en effet la mise en scène du «Masque»? Tous ces bosquets chargés de fleurs et de fruits, ces portiques de jaspe ou d'or, ces châteaux et ces palais ornés de reliefs, décorés de statues, tendus de tapisseries, avec quel amour il les décrit, en fait admirer les nobles

1. V. plus loin les notes sur ce ballet.

2. *F. Q.*, II, iv, xxxiv; *id.*, IX, xii et suiv.; *id.*, XI.

3. *Id.*, III, vi, xi et suiv.

4. *F. Q.*, IV, xi.

5. *Id.*, II, xii.

6. *Id.*, st. XLVI-L.

7. *Id.*, II, x, xix.

proportions, les riches matériaux, les somptueuses tentures qui redisent les amours de Vénus et d'Adonis, ou de Jupiter avec les filles des hommes ! Cette passion des belles choses se retrouve dans les moindres détails, dans sa description de l'art exquis avec lequel celui qui tissa ces tapisseries sut cacher et faire étinceler tour à tour un fil d'or au milieu des soies, comme un serpent aux écailles brillantes qui se glisse parmi les herbes :

For round about the walls yclothed were
 With goodly arras of great majesty,
 Woven with gold and silke, so close and nere
 That the rich metall lurked privily,
 As faining to be hidd from envious eye;
 Yet here, and there, and every where, unwares
 It shewd it selfe and shone unwillingly;
 Like a discolour'd Snake, whose hidden snares
 Through the greene gras his long bright burnisht back declares¹.

Les personnages sont vivants ; l'on voit leurs gestes, leurs attitudes, leurs costumes ; tout est si achevé, qu'on s'attend presque à les voir sortir de la page pour se mouvoir en quelque « Masque ». L'on retrouve toujours la main de l'enchanteur à quelque menu trait qui éclaire pour ainsi dire le personnage d'un rayon de beauté. Cela est vrai même des plus simples : c'est par exemple Alma, « in the flowre of her freshest age, » vêtue d'une robe blanche comme lis, qui tombe des épaules aux talons et traîne bien loin derrière elle ; le poète n'oublie point l'or et la nacre dont le vêtement est rehaussé, non plus que les tresses blondes de la dame qu'il ceint d'une guirlande de roses². Et à côté de celui-là que de costumes pittoresques ! Tous ceux des vices et des vertus, le Doute et sa double face, la Calomnie en haillons rongement ses poings, les cortèges des Éléments, des Saisons, des Mois, surtout l'étonnant défilé de la mascarade de Cupidon, qui est peut-être le chef-d'œuvre de l'imagination pittoresque du poète³. Mais ce qui est peut-être encore plus digne d'admiration, c'est l'art avec lequel il présente ses personnages, la manière dont il les groupe, leurs gestes et leurs mouvements. Quelle apparition, quel lever de rideau, que cette description de Diane s'abandonnant au repos après le rude labeur de la chasse :

She, having hong upon a bough on high
 Her bow and painted quiver, had unlaste
 Her silver buskins from her nimble thigh,
 And her lanck loynes ungirt, and brests unbraste,

1. *F. Q.*, III, XI, XXVIII.

2. *Id.*, II, IX, XVIII et XIX.

3. *Id.*, III, XII ; VII, VII ; etc.

After her heat the breathing cold to taste;
 Her golden lockes, that late in tresses bright
 Embreaded were for hindring of her haste,
 Now loose about her shoulders hong undight,
 And were with sweet Ambrosia all besprinkled light¹.

Et quelle vision, à la fois délicieuse et grandiose, que celle de la guerrière Britomart enlevant son casque et laissant couler à ses pieds le flot de sa chevelure d'or !

With that, her glistring helmet she unlaced;
 Which doft, her golden lockes, that were upbound
 Still in a knot, unto her heeles downe traced,
 And like a silken veile in compasse round
 About her backe and all her bodie wound :
 Like as the shining skie in summers night,
 What time the dayes with scorching heat abound,
 Is creasted all with lines of fire light,
 That it prodigious seemes in common peoples sight².

Nul mieux que Spenser ne sait la valeur d'une attitude ou d'un mouvement, et tout cela est élégant, bien balancé, harmonieux, oui, harmonieux dans toute la force du terme. Rien dans l'œuvre ne semble déplacé, rien ne ressort à l'excès, tout concourt à l'effet d'ensemble, comme dans une fresque où la composition, le dessin, les formes, l'expression, le coloris, les personnages et le paysage se fondent avec un art parfait.

Cette harmonie, on la retrouve encore dans sa strophe, dans le vers, dans cette musique dont il parle si souvent et qu'il décrit avec une passion qui nous gagne, qui la fait résonner et chanter dans nos âmes, accents d'autant plus nobles qu'ils appartiennent à ces mélodies idéales dont parle Keats, plus douces que toutes celles qui peuvent charmer des oreilles humaines. En vérité, l'on comprend que le preux Guyon, en pénétrant dans le repaire suave d'Acrasie, ait été troublé par cette musique du Bosquet de Délices, symphonie merveilleuse des instruments des hommes et de toutes les voix de la nature :

Eftsoones they heard a most melodious sound,
 Of all that mote delight a daintie eare,
 Such as attonce might not on living ground,
 Save in this Paradise, be heard elsewhere :
 Right hard it was for wight which did it heare,
 To read what manner musicke that mote bee;
 For all that pleasing is to living eare
 Was there consorted in one harmonie;
 Birdes, voices, instruments, windes, waters, all agree :

1. *F. Q.*, III, vi, xviii.

2. *Id.*, IV, i, xiii.

The joyous birdes, shrouded in chearefull shade
 Their notes unto the voice attempred sweet;
 Th' Angelicall soft trembling voyces made
 To th' instruments divine respondence meet;
 The silver sounding instruments did meet
 With the base murmure of the waters fall;
 The waters fall with difference discreet,
 Now soft, now loud, unto the wind did call;
 The gentle warbling wind low answered to all¹.

Pour tout dire en un mot, Spenser est un artiste complet : il se révèle grand maître dans tous les arts, sans cesser d'être poète et précisément parce qu'il est poète. Il devient ainsi peintre, sculpteur, décorateur, musicien, sans toucher ni un pinceau, ni un ciseau, ni un instrument, car il n'est point de luth assez délicat, de toiles, de stucs, de marbres assez fins ou assez purs pour réaliser ses visions, et il les forme de cette substance insaisissable dont nos rêves sont faits : « such stuffs as dreams are made on. »

L'on peut se demander maintenant ce qu'un si grand artiste aurait pu faire du « Masque » et comment il ne se soit jamais essayé dans ce genre auquel il paraissait voué par le destin. Avec des dons aussi rares et aussi riches, il semble qu'il aurait pu suffire à tout, et créer ainsi à lui tout seul des chefs-d'œuvre d'une harmonie et d'un goût parfaits, qui auraient été parmi les plus étonnantes merveilles de la Renaissance anglaise.

Bornons-nous à signaler ces quelques rapprochements et revenons au « Masque », que nous avons quitté au moment où le public commençait à se lasser des tirades dont il s'était contenté jusqu'alors.

En 1594, les fêtes de Noël furent célébrées à Gray's Inn avec beaucoup d'éclat et s'achevèrent, le 3 mars 1595, par un ballet représenté à la cour. A part l'hymne du début, il était l'œuvre d'un jeune étudiant de Gray's Inn, poète de quelque mérite : Francis Davison. Davison est surtout connu de nos jours par une anthologie des plus précieuses où il publia, en même temps que ses compositions et celles de son frère, des poésies inédites de sir Philip Sidney, la comtesse de Pembroke, sir John Davies, Thomas Watson, Robert Greene, Thomas Campion, sir Henry Wotton, John Donne, Henry Constable et d'autres auteurs plus obscurs ou anonymes². Une des pièces de ce recueil, où le poète présente à son « premier amour » le « speech » du « Masque » de Grays' Inn à la cour en 1595, nous apprend qu'il était l'un des auteurs et même l'auteur principal du ballet. Le titre du poème énumère en outre les divers morceaux qu'il composa pour la circonstance : « le récit des métamorphoses de Protée, les merveilles du rocher adamantin et un discours à

1. *F. Q.*, II, XII, LXX et LXXI.

2. *Davison's Poetical Rhapsody* (éd. A. H. Bullen, *Introd.*, I, lxiv-xc.)

sa majesté, » qui se trouvent tous trois dans un manuscrit du British Museum, *Harleian MS.* 541. Le « Masque » n'est pas encore complet, il manque l'hymne du début; le manuscrit porte en effet cette indication : « Après que l'on eut chanté l'hymne... » Mais une autre main en a heureusement tracé les premiers mots : « De l'empire de Neptune, etc. » Or, ce poème se trouve dans l'anthologie de Davison et porte la signature de Thomas Campion, alors à Gray's Inn, avec la note suivante : « Cet hymne fut chanté par Amphitrite, Thamesis et d'autres nymphes de la mer (*Sea Nymphs*), dans le « Masque » de Gray's Inn à la cour en 1595. » La description et les indications scéniques sont fournies par une publication d'ensemble de toutes les fêtes, *Gesta Graiorum*, qui parut près d'un siècle plus tard, en 1688. En raison de cette date tardive, les renseignements provenant de la relation ne sont peut-être pas contemporains du « Masque », et il est plus prudent de ne s'en servir qu'avec une certaine réserve.

Le ballet s'ouvre par l'hymne qui célèbre la puissance de Neptune : les flots de la mer lui obéissent, et les rivières descendent englissant du haut des montagnes pour lui payer le tribut de leurs eaux. Devant son palais, les Tritons dansent leurs rondes, et font tressaillir ses serviteurs en soufflant dans leurs conques avec un bruit de tonnerre. Les Néréides poussent des cris stridents, et les Sirènes aux voix douces et meurtrières forcent les échos à répondre à leurs chants caressants et plaintifs. L'hymne fini, le dialogue s'engage aussitôt entre Protée et l'écuyer du prince de Purpoole, qui règne à Gray's Inn. L'écuyer félicite Protée de mener joyeuse vie et d'être toujours suivi de ses musiciens, qui chassent les soucis et le charment au gré de ses désirs; il avait cru jusqu'alors que les dieux marins ressemblaient aux poissons qui, au dire des philosophes, ont l'oreille si peu musicale qu'on en est à se demander s'ils ont même des oreilles. Le trait pique Protée au vif; il s'indigne qu'on puisse préférer les élucubrations d'un philosophe, incapable de tenir sa tête creuse sous l'eau, ne fût-ce qu'une demi-heure, à la belle légende antique d'Arion sauvé par le dauphin. — Passons, dit l'écuyer, qui se sent en mauvaise posture, et il se venge de cette petite déconvenue en rappelant à Protée certaine promesse qu'il n'a point tenue. Le dieu, qui ne manque pas de ressources, retourne habilement l'arme contre son adversaire et, lui montrant les rochers qui forment le décor, demande quand, à son tour, il va voir les merveilles que l'écuyer lui a promises. « Merveilles en effet, répond l'autre sans se déconcerter, et que Protée s'estimera toujours heureux d'avoir contemplées. » Amphitrite, qui suit l'entretien sans le comprendre, veut savoir quels sont ces engagements réciproques de Protée et de l'écuyer ou plutôt du prince lui-même. L'écuyer lui apprend alors comment, à la suite d'une victoire sur les Tartares, le prince et ses

chevaliers se dispersèrent en quête d'aventures. Un jour que le héros se reposait sur le rivage, il aperçut un banc de marsouins qui se jouaient au milieu des flots : il monta sur une petite falaise pour les suivre du regard, lorsqu'il aperçut, endormi dans une caverne, un poisson qu'il devina être le subtil Protée. S'approchant de lui, il le saisit à l'improviste; mais le dieu commença aussitôt ses métamorphoses, que l'écuyer décrit à la demande de Thamesis¹. Protée se transforma d'abord en une dame d'une beauté merveilleuse; mais, bien loin de le laisser échapper, le prince ne fit que le serrer de plus près. Protée, voyant son erreur, se changea alors en un horrible serpent; peine perdue ! le héros était sans peur. Le dieu, cherchant toujours le point faible de son vainqueur, fit miroiter à ses yeux une cassette pleine de bijoux, puis lui montra ses chevaliers blessés et mourants; tout fut en vain, les bras du prince ne se desserrèrent point. Alors, à bout d'expédients, Protée reprit sa forme véritable et parla de rançon; mais le prince ne voulait point d'une rançon ordinaire, et le dieu fut forcé de promettre de ravir au pôle Nord le rocher adamantin qui devait assurer l'empire des « flots sauvages » à son possesseur. Protée, à son tour, posa certaines conditions: son rival devait s'engager à lui montrer une puissance capable d'exercer une attraction plus grande que celle de ces rochers d'aimant. Sûr de pouvoir réussir, le prince accepta et promit, comme gage, de s'enfermer dans le roc avec sept de ses chevaliers.

L'écuyer, ayant ainsi fini l'exposition du sujet, invite Protée à vanter les vertus du fameux rocher. Le dieu dit alors la puissance de l'aimant qui commande au fer à qui tout obéit ici-bas : l'aimant guide le voyageur sur les solitudes des eaux ou à travers les sables déserts; c'est lui qui a permis de découvrir ce nouveau monde où le fer a mis à jour et conquis les filons d'or.

Alors, se tournant vers la reine, l'écuyer chante sa puissance, bien supérieure à celle des rochers d'aimant: ses vertus, sa beauté, sa gloire ont attiré à elle tous les princes de l'univers; le roc adamantin, c'est son royaume, c'est l'île même de Bretagne, récif inviolé sur lequel sont venues se briser les tentatives gigantesques d'une puissance malfaisante (l'Armada).

Protée, désarmé, reconnaît sa défaite et rend grâces au prince de l'avoir contraint à contempler et à admirer la grandeur de celle qu'adorent les royaumes de ce monde et les puissances des flots. Il frappe alors le rocher de son « bident », le prince et ses chevaliers sortent deux par deux, chaque couple précédé de deux

1. Davison semble avoir tiré parti de certains passages de Spenser qui décrit les métamorphoses de Protée et sa caverne au fond de la mer. — *F. Q.*, III, VIII, XXIX-XLIII; *id.*, IV, XI, II et suiv. — L'épisode des transformations de Malengin pour échapper à Arthur et Artegall est sans doute l'original de la lutte du Prince et de Protée. *F. Q.*, V, IX, V-XX.

pygmées portant des torches. Ils dansent d'abord seuls, ensuite avec les spectatrices, puis de nouveau entre eux. Les pygmées remettent alors les boucliers des chevaliers à l'écuyer qui les présente à la reine. Les « Masquers » regagnent enfin en dansant le rocher, pendant que l'on chante un second hymne à la gloire d'Élisabeth.

Tel est le ballet de 1595, et l'on est aussitôt frappé du progrès qu'il marque sur les fêtes de 1562. Il commence et se termine par deux hymnes chantés en guise d'ouverture et de final. Le dialogue du début est assez vif et enjoué; par malheur il ne dure guère, et l'on retombe aussitôt dans les monotones et pesantes tirades : le récit de l'écuyer, long de cent vingt-trois vers; l'éloge du rocher adamantin par Protée, en une vingtaine de lignes; enfin une soixantaine de vers consacrés aux louanges de la reine. L'histoire des aventures du prince et des transformations du dieu marin est par trop longue et fait presque l'effet d'un hors-d'œuvre. Ben Jonson l'eût sans doute réduit des deux tiers; l'éloge de la reine est également démesuré et les poètes du xvii^e siècle se contentent d'une quinzaine de vers. Enfin, l'on ne rencontre pas encore dans ce ballet les chansons entre les danses, qui sont l'un des charmes des « Masques » du xvii^e siècle.

Quoi qu'il en soit, l'emploi du dialogue, du vrai dialogue dramatique, animé et vivant, marque un très grand progrès sur les vieilles tirades, sans rapports les unes avec les autres, ou les discours de jadis, dont l'un servait parfois de réponse à l'autre, mais qui n'avaient rien de la souplesse, de la vivacité et de la vie d'un dialogue dramatique bien mené. Il faut enfin remarquer comment ce « Masque » est construit ou plutôt comment le sujet s'adapte et se plie aux grandes lignes du divertissement; comment, pour être plus précis, il permet d'expliquer le décor, les costumes, la présence et la venue des « Masquers », enfin fournit l'occasion d'offrir à la reine les compliments et les présents d'usage. Ce que Gascoigne avait fait pour les travestissements vénitiens, Davison le refait ici pour les différents éléments du « Masque ». Tous ces « morceaux » sont bien fondus, sauf toutefois l'éloge de la reine, détaché, semble-t-il, à dessein, parce que, dans la pensée de l'auteur, il était le « morceau principal » de son œuvre. Disons-le dès maintenant, il n'en sera pas de même dans la plupart des « Masques » du xvii^e siècle, où l'on sent que l'auteur a surtout en vue les « Masquers ». C'est le cas dans *La Vision des douze Déeses*, du poète Daniel, dont l'objet est de présenter la reine Anne et les onze dames qui forment son escorte. Il est vrai que les circonstances ne sont plus les mêmes : le « Masque » précédent avait été dansé par de simples étudiants de Grays' Inn, et qu'étaient-ils auprès de cette Élisabeth, dont les poètes s'estimaient heureux de pouvoir

célébrer les louanges? Il paraît donc tout naturel que Davison ait ménagé ses forces et réservé son souffle pour le dithyrambe de la souveraine. Mais ici, dans le ballet de Daniel, le cas est différent; et si le roi préside à la fête assis sous le dais et entouré de sa cour, la reine Anne, en revanche, a pris la tête des « Masquers ». Les honneurs doivent donc être partagés en quelque sorte; mais comme c'est le ballet de la reine et qu'elle en est sans doute l'héroïne, la part qui lui est faite, ainsi qu'à sa suite, est de beaucoup la plus belle; c'est à la fois naturel et logique: les « Masquers » sont les personnages principaux du petit drame et sa seule raison d'être.

La Vision des douze Déesses n'en est pas moins une œuvre assez médiocre. Poète laborieux, consciencieux et délicat, Daniel manque trop souvent de souplesse et de vie: ses œuvres sont lourdes, roides ou artificielles. Ce sont un long et pesant poème historique sur la guerre des Deux Roses, une tragédie classique, *Cléopâtre*, faite sur le modèle de celles de Sénèque, enfin ses sonnets à Délia, souvent pleins de charme, certains d'une réelle beauté, mais la plupart trop ingénieux et précieux. Daniel n'avait rien de la verve, de la gaieté, de la légèreté de touche voulues pour « enlever » ces bagatelles et en faire de petits chefs-d'œuvre de poésie exquise ou de fine ironie. Point de dialogue! L'on se demande comment le poète a pu commettre pareille maladresse! Le « Masque » commence par deux discours de la Nuit et du Sommeil qui ont pour objet de passer en revue les diverses parties du décor et d'en indiquer le sens symbolique. Puis Iris, la messagère céleste, annonce et justifie la venue des douze déesses dont chacune incarne une vertu. A leur arrivée, elles sont reçues par une sibylle qui les présente l'une après l'autre, consacrant à chacune d'elles exactement quatre vers, procédé d'une simplicité puérile et d'une monotonie désespérante. La chanson des Grâces, pendant que les danseuses descendent de la montagne dans la salle, est assez ingénieuse: elle sert à les présenter au public et à lui expliquer pourquoi elles précèdent et accompagnent les déesses ou vertus. A son tour, Sibylle, invoquant la « Puissance des Puissances », la prie de permettre que ces vertus fassent dorénavant la force du royaume. La danse des déesses succède à cette sorte de prière. Pendant que celles-ci invitent les lords, les trois sœurs chantent leur joie. Les danses finies, Iris prononce un épilogue en prose qui n'est qu'un tissu de flatteries à l'adresse de la reine.

D'après cette analyse, brève et sèche à dessein, afin de mettre à découvert la charpente du « Masque », l'on voit que chaque personnage a un rôle nettement défini: le livret du ballet se trouve ainsi divisé en une série de morceaux, dont l'un sert à expliquer le décor, l'autre à annoncer l'entrée en scène des danseuses, et ainsi de suite. Le sujet ne réussit pas à dissimuler les divisions et les angles;

il en résulte que l'œuvre est par trop artificielle, roide et compassée. Jonson brisera ces cadres, ces clichés, et en répartira les fragments entre les divers personnages. Tout sera dit dans le cours du dialogue par l'un et par l'autre, sans confusion ni omission.

Pourtant le « Masque » de Daniel, en dépit de ses maladresses, est non seulement un document plein d'intérêt, mais encore une œuvre d'un certain mérite, avec de-ci de-là un beau vers semblable à une paillette d'or dans le lit sablonneux d'un ruisseau. *La Vision des douze Déesses* est digne d'être connue; ceux qui ouvrent le volume des œuvres du poète pour y lire ses sonnets ne tourneront point ces pages d'une main dédaigneuse; elles renferment tout ce qui reste du triomphe d'une reine et de toute une cour; qu'ils les feuilletent donc, qu'ils s'y attardent même, en vertu de ce respect qu'on doit aux choses du passé, qu'ils se penchent sur elles et les lisent :

By th' everburning lamp of pietie¹.

*
* * *

Ben Jonson est considéré à bon droit comme le maître du genre : il a composé la grande majorité des ballets qui nous restent. Il avait trouvé le « Masque » déjà formé et constitué, mais mal constitué, façonné par des mains inexpérimentées, maladroites ou même dédaigneuses. De ces petites pièces, que Daniel semble considérer comme des bagatelles quelque peu indignes de son talent et de ses soins, Jonson tire un merveilleux parti : il en fait de petits drames vivants, pleins de verve satirique et de poésie; il prépare la voie aux autres poètes, il est le précurseur immédiat de l'auteur de *Comus*.

Au moment où Jonson composa son premier ballet, le *Masque de noirceur* (1604), il était dans toute la force de son talent, en pleine possession de ses principes, de ses méthodes, de sa doctrine littéraire. Il s'était fait connaître vers 1598 par deux comédies de mœurs où, laissant à d'autres le soin de satisfaire l'imagination et les sens du vulgaire, il se contentait de la satire des travers et des ridicules de son temps². Ainsi connu du public, il avait fait ses débuts comme poète de cour avec *Les Fêtes de Cynthia*. La pièce révèle très nettement l'influence de Lyly, dont Jonson prend en quelque sorte la suite : c'est une allégorie flatteuse pour la reine, satirique pour les courtisans. Comme son devancier, l'auteur insère dans sa pièce des chansons qui sont pour le spectateur autant de courts repos : chanson de pages mis en verve par la dive bouteille,

1. *Vision*.

2. *Every Man in his Humour* (1598). — *Every Man out of his Humour* (1599).

un petit poème d'amour, enfin l'une des plus délicieuses poésies de son œuvre et de son temps, l'hymne à Cynthia.

L'année suivante, la satire, jusque-là générale, devient personnelle, et Jonson attaque, dans *Le Rimailleux*, deux poètes, Marston et Dekker, qui lui rendent coup pour coup; la bataille fit époque¹.

Jonson se pose dans sa pièce en défenseur, en champion de la poésie. Il avait de son art une idée très haute. Dès la première de ses comédies, il avait mis dans la bouche du héros, Lorenzo, une fière défense de la poésie profanée par tant de mains indignes, et s'était élevé contre les préjugés des Philistins, les prétentions et les audaces des imbéciles. Depuis lors, son enthousiasme n'avait fait que grandir et il lui inspire en l'honneur de son art un hymne plein de lyrisme².

Aux yeux de Jonson, le poète est un homme à part dont le « nom sacré est le plus bel ornement de l'humanité ». C'est un être rare et précieux, et il répète à satiété qu'il ne naît point tous les jours comme le commun des mortels, ni tous les ans, comme les Lords maires, ni même à chaque génération, comme les rois. Le poète est un inspiré³. L'inspiration, il est vrai, ne suffit point à faire le véritable poète; tandis que le rimailleux écrit d'abondance, lui, au contraire, travaille son œuvre, la met et la remet sur le métier. Il fréquente l'école des meilleurs maîtres et les imite, non point en plagiaire inintelligent, mais pour rivaliser avec eux. Ayant une idée aussi haute de la poésie et du poète, l'on comprend que Jonson ait été indigné des productions informes ou prétentieuses de bon nombre de ses contemporains. Avec sa personnalité puissante, la conscience très nette de sa valeur, sa nature rude et autoritaire, son ardent courage, Jonson en vient à se considérer comme le gardien des muses: dans son esprit, se défendre, c'est les défendre; bientôt, poussant cette tendance à l'extrême et même à l'absurde, il ira jusqu'à se proclamer « Le Poète » et regardera ses rivaux comme autant d'intrus dont il condescendra par bonne grâce à reconnaître de temps à autre le mérite⁴.

En 1603, il faisait jouer sa tragédie de *Séjan*; elle n'eut aucun succès. Ben Jonson attribua son échec à la « malice » de la populace et la publia deux ans plus tard avec un commentaire des plus curieux, où il cite les extraits des auteurs anciens, dont son œuvre

1. Small, *The Stage Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters*.

2. *E. M. i. h. H.*, V, 1. — *The Poetaster*, I, 1. — *Volpone*, dédicace aux deux Universités d'Oxford et Cambridge. — *The Staple of News*, prologue.

3. *E. M. i. h. H.*, V, 1. — *A Panegyre on the happy Entrance*. — *M. of Queens*, déd. au prince Henri. — *Epig.* LXXIX. — *The New Inn*, épil. — *Discoveries*, But how differs a Poem from what we call Poesy? — Jasper Mayne, dans sa contribution au *Jonsonius Virbius*, conclut par cette pensée, qui était évidemment chère à Jonson. Daniel lui-même l'exprime dans l'Épître au Prince, en tête de *Philotas* (éd. 1623), v. 74.

4. *Conversations*, XVIII.

paraît être une mosaïque. Elle suppose un savoir et un labeur extraordinaires : Dryden en avait été frappé non moins que de la facilité avec laquelle Jonson s'était assimilé ses lectures, et de son habileté à en tirer parti ; il exprime son admiration pour son devancier dans ce passage, souvent cité, de son *Essai sur la poésie dramatique*. « Il était, écrit-il, très versé dans l'étude des anciens, Grecs et Latins, et il leur a emprunté hardiment : il n'y a guère de poète ou d'historien, parmi les auteurs latins du temps, qu'il n'ait fait passer dans *Séjan* ou *Catilina*. Mais il a opéré ses larcins si ouvertement qu'on voit qu'il ne craint point de tomber sous le coup de la loi. Il s'empare des auteurs comme un conquérant, et ce qui serait un vol chez un autre poète, n'est pour lui qu'une victoire. Grâce aux dépouilles de ces écrivains, il nous représente la Rome antique avec ses rites, ses cérémonies, ses coutumes, tellement au vif que si l'un des poètes latins avait écrit l'une ou l'autre de ses tragédies, elle nous en apprendrait moins long sur la Cité que celle de Jonson ¹. » Le poète prend donc son bien où il le trouve et applique d'ores et déjà les principes qu'il formulera un jour ou l'autre, ou avait peut-être déjà formulés, dans ses *Découvertes*. Aussi ne faut-il pas prendre trop au pied de la lettre le passage de sa Préface où Jonson s'excuse d'avoir fait étalage de son savoir et où il déclare n'avoir eu d'autre objet que de prouver que sa pièce était conforme à l'histoire et de couper court à toute accusation de plagiat.

Le règne d'Élisabeth venait de prendre fin et déjà les souverains écossais étaient en route vers leur nouveau royaume ; c'était à qui, sur leur passage, leur ferait le meilleur accueil. L'on a déjà parlé des fêtes données à Althorpe par lord Spencer, à l'arrivée de la reine Anne et du prince Henri, le 25 juin 1603, et en vue desquelles Jonson avait composé son charmant « Entertainment », *Le Satyre*. Au moment où la reine et le prince s'avancent dans le parc, des musiciens, disséminés de côté et d'autre, sonnent de leurs instruments pour annoncer leur approche. Soudain, l'on voit apparaître au-dessus des buissons la tête espiègle d'un satyre : elle s'agite en tous sens, curieuse à la fois et inquiète de tout ce fracas. À peine le dieu a-t-il aperçu la reine et le prince qu'il bondit auprès d'eux, les contemple, croit reconnaître en eux Cyparissus et Syrinx et

1. *The Essays of John Dryden* (Ed. W. P. Ker.), I, 82. V. *id.*, p. 43. — Jonson connaissait non moins bien les auteurs anglais : Chaucer, Spenser, etc. Il est intéressant de rapprocher ces deux vers du *Ballet d'Obéron* :

The moon is pale and spent; and winged night
Makes headlong haste to fly the morning's sight.

de ces deux vers célèbres de *Romeo and Juliet*, III, v :

Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.

regrette l'absence de Pan : « A coup sûr, se dit-il, ils appartiennent à la race des dieux ; » et, aussi timide que hardi, il court se cacher dans le taillis. Alors, comme si les nymphes des bois chantaient, des profondeurs de la forêt de mélodieux accents se font entendre et, au même instant, une troupe de fées paraît sur la pelouse dansant autour de leur reine, Mab, l'amie de Mercutio et la sœur de Titania. Elles arrivent ainsi jusqu'au sentier où se tiennent la souveraine et le prince, et commencent une ronde, pendant que Mab souhaite la bienvenue à Anne de Danemark et lui fait mille compliments. « Ne la croyez pas, Bonnibel, s'écrie une voix railleuse : elle vous contera quarante mensonges ; je les connais ses bons tours ! » C'est la voix du satyre dont la tête se dresse de nouveau au-dessus du buisson. Mab essaie de lui fermer la bouche ; mal lui en prend, le satyre est mauvaise langue, et la malice l'emportant sur la peur, il sort de sa cachette et vient révéler tous les méfaits et peccadilles de la pauvre fée. Ses compagnes poursuivent le détracteur, il leur échappe tout d'abord, mais finit par tomber entre leurs mains ; elles le pincent jusqu'au sang, lui font crier grâce et lui permettent enfin de s'enfuir. Mab, remise de sa confusion, invite alors ses fées à chanter la venue d'Oriana et offre à la reine un bijou en lui expliquant comment, depuis la mort de lady Spencer, nulle femme n'a vécu dans le domaine : seules les fées y dansent, tandis que lord Spencer chasse, triste et solitaire. Les fées s'évanouissent ; mais voici de nouveau notre satyre qui reparait en riant aux éclats : il a tout entendu, Mab a décrié lord Spencer, il n'est point le sauvage qu'elle s'est plu à représenter. Il fait alors l'éloge de l'hôte de la reine ; il n'a rien du vil flatteur de cour qui, hier encore, était sûr de parvenir ; avec le nouveau règne, les temps sont changés. A ce moment, le fils de lord Spencer, habillé en chasseur, sort des fourrés, et le satyre le présente à la reine et au prince. Il donne ensuite aux dieux de la forêt le signal de la curée : la fanfare des cors éclate par les bois et deux cerfs sont courus et tués aux pieds de la souveraine.

L'on ne saurait en si peu de mots faire justice à cette œuvre charmante. Il ne vaut pas la peine d'en citer des passages ; ces lambeaux arrachés au contexte ne signifient rien. Il semble, en outre, bien difficile de traduire d'une manière vraiment satisfaisante un petit poème d'une couleur locale si particulière, si plein d'allusions à des légendes et à des superstitions dont la plupart seraient perdues pour des lecteurs français. Ces quelques lignes serviront peut-être à montrer quel parti Jonson a su tirer d'un simple compliment de bienvenue. Au lieu d'un long et ennuyeux récit, au lieu d'un dialogue surchargé de flatteries et de traits d'esprit, il compose une petite féerie débordante de lyrisme, de verve et de vie : poésie gracieuse, taquineries légères, espiègleries charmantes, le petit

poème est « enlevé » de main de maître; il passe devant les yeux et s'évanouit comme le songe d'une nuit d'été, il est un des chefs-d'œuvre, peut-être même le chef-d'œuvre de l'« Entertainment ».

L'on s'attendrait peut-être, après un aussi brillant début, à ce que Jonson fût choisi pour composer le livret du premier ballet de la nouvelle cour: il n'en fut rien, et cet honneur, grâce à l'appui de la comtesse de Bedford, fut réservé au poète Daniel. D'après une tradition, ce dernier aurait succédé à Spenser comme poète lauréat et cela seul suffirait, peut-être, à expliquer le choix de la reine. Jonson s'attendait-il à être appelé? Fut-il dépité de ne pas avoir été l'élu de la souveraine? La chose est tout au moins vraisemblable; en tout cas l'on sait qu'il assista au ballet et en fut expulsé en compagnie de son ami sir John Roe, par lord Suffolk, alors lord chambellan. Il raconta plus tard sa mésaventure au poète écossais Drummond, et lui rapporta aussi comment sir John Roe avait composé sur l'incident une épître, qui porte la date du 6 janvier 1603-1604 et commence par ces mots: « Oublie que nous avons été jetés dehors. » Cette épître figure, l'on ne sait trop par quelle fatalité, dans l'édition des œuvres de Donne, publiée en 1669, et l'on peut se demander s'il n'y aurait point par hasard mis la main. Jonson et Roe gardèrent le silence sur la cause de leur expulsion, mais elle dut être motivée par quelque critique acerbe du poète, quelque cabale supportable tout au plus dans un théâtre public. La méfiance de Daniel à l'égard de Jonson n'aurait pas suffi pour valoir un pareil affront au poète et surtout à *sir* John Roe. Lord Suffolk se souciait d'ailleurs sans doute assez peu des querelles et des rivalités des poètes et se contentait de remplir ses fonctions, qui consistaient à assurer et maintenir le bon ordre dans la salle des fêtes; ce soir-là Jonson et son compagnon se permirent quelque incartade, et le lord chambellan, fidèle à son devoir, les congédia sans égards pour le rang de l'un et le talent de l'autre¹.

Depuis longtemps, d'ailleurs, Daniel et Jonson vivaient en assez mauvaise intelligence. Dès sa première pièce, Jonson décoche un trait à son rival. Il met en scène un pauvre nigaud à l'affût de toutes les élégances du jour, surtout de celles que le bon goût réproouve; comme les petits maîtres il a toujours quelque pièce de vers en poche; à vrai dire, ses chausses sont bourrées de bribes de poèmes, remaniés selon les circonstances ou embellis à sa façon. A la fin de la pièce, le plagiaire est confondu; on le fouille, on vide ses fameux hauts-de-chausses, les papiers pleuvent et on lit: « Vers l'océan sans bornes de ton visage coule cette pauvre rivière grossie des ruisseaux de mes yeux ». « Mais c'est un vol, dit l'un. — Une parodie, une parodie, crie l'autre, avec un don miraculeux de faire mieux ressortir toute

1. *Conversations*, XI et note dans l'éd. Gifford.

l'absurdité de l'original. » Le don miraculeux était la malice de Jonson qui raillait ces vers étranges du premier sonnet à Delia : « Vers l'océan sans bornes de ta beauté s'écoule ce triste fleuve grossi des ruisseaux de mon zèle ¹. »

L'année suivante, nouvelle attaque. Cette fois-ci le porte-voix de Jonson est Fastidious Brisk, le sémillant courtisan, l'homme le plus affecté de la cour, qui sait les mots à la mode, possède le beau langage et parle les auteurs du jour, les plus précieux s'entend. S'il veut présenter un ami à une dame de la cour, il dira : « Je vous mènerai en présence de la dame la plus divine et la plus exquise (*acute*) de toute la cour : vous verrez alors la douce rhétorique silencieuse et l'éloquence muette s'exprimer dans ses regards. » Maintenant c'est un passage de *Rosamond* que parodie le poète ².

En 1602, Campion publia ses *Observations sur l'art de la poésie anglaise* où il tentait, après bien d'autres, de faire adopter une prosodie fondée, comme celle des poètes grecs et latins, sur la quantité des syllabes; il s'attaquait en particulier à l'usage de la rime. Daniel lui répondit dans sa *Défense de la rime contre un opuscule intitulé: Observations sur l'art de la poésie anglaise*. Avec son tempérament batailleur, Jonson ne put se tenir à l'écart et se jeta entre les deux adversaires, non point pour les séparer, mais pour les combattre l'un et l'autre; il raconta plus tard à Drummond comment il avait écrit un *Discours sur la poésie* où il s'en prenait à la fois à Campion et Daniel, mais surtout à ce dernier ³.

Il est donc probable que Jonson n'avait fait que redoubler ses sarcasmes à l'occasion de *La Vision des douze Déesses*. Il faut reconnaître qu'il avait la partie assez belle; Daniel avait fait une œuvre médiocre et l'on devine ce que pareil sujet serait devenu entre les mains de l'humaniste qu'était Jonson. C'est sans doute sur ce point que portèrent les railleries du poète et il semble bien en effet qu'il soit visé dans les lignes suivantes de l'introduction de Daniel : « Quant aux critiques pointilleux, je ne prends guère en considération toutes leurs paroles, car ils s'en tiennent d'ordinaire à des paroles. Si jamais leurs profonds jugements leur servent à produire quelque chose, ils devront alors se tenir sur la sellette tout comme les autres, exposés aux mêmes critiques, et peut-être n'accompliront-ils pas les grandes merveilles dont ils voudraient se faire croire capables. Je me console en voyant que nul à la cour, au-dessous de celui qui y tient la première place, n'échappe à l'envie et à la calomnie. Et quiconque s'efforce de déployer tant d'esprit dans ces bagatelles, rêves et spectacles, est atteint d'un mal qu'il ne peut cacher, et vou-

1. *E. M. i. h. H.*, V, 1.

2. *E. M. o. o. h. H.*, III, 1.— Jonson se moquera de nouveau de ce passage dans *The Staple of News*, III, 1.

3. *Convers.*, I.

drait faire croire au monde qu'il connaît le fin mot de toutes choses. Peut-être le croit-il lui-même : s'il en est ainsi, son cas est plus grave qu'il ne se l'imagine. *Non potest non indoctum esse qui se doctum credit.* »

Jonson obtint une sorte de compensation lorsqu'il fut appelé à collaborer avec son ancien ennemi Dekker à l'entrée en grande pompe du roi dans la cité et la ville de Londres, à l'occasion du couronnement. Les deux poètes furent chargés d'imaginer les spectacles, « Pageants » et arcs de triomphe, qui furent mis en œuvre, édifiés et décorés par Stephen Harrison, « Chief Joiner ». Dekker a laissé dans une petite brochure un compte rendu assez succinct du tout ; de son côté Ben Jonson a inséré dans l'édition in-folio de ses œuvres, qu'il publia en 1616, une description fort détaillée et soignée de la part qu'il prit aux préparatifs des fêtes. Enfin Harrison fit paraître une description de ses travaux, illustrée de planches des plus intéressantes et précédée de deux odes, l'une de Dekker, l'autre de Webster.

Jonson connaissait les deux passions, « humours » aurait-il peut-être dit, du nouveau souverain. Jacques I^{er} aimait les connaissances rares et curieuses, les discussions à perte de vue, l'érudition comme l'entendait l'Hermagoras de La Bruyère. Timide, sinon peureux, il se posait en souverain pacifique, décidé à ne jamais tirer l'épée du fourreau. Bien entendu les poètes s'étaient empressés de flatter les deux faibles du nouveau souverain et parmi eux, Daniel, dans un soporifique « Panégyrique congratulatoire », long de près de six cents vers ! Jonson devait surpasser tous ses rivaux par les ingénieux spectacles qu'il inventa pour les « Pageants » de Fenchurch, Temple Bar et The Strand. Le plus intéressant était le second qui représentait le temple de Janus. Les murs étaient d'airain ; les colonnes, d'argent, avec des chapiteaux et des bases d'or ; au point culminant, l'on voyait Janus avec ses quatre visages et, au-dessous, l'inscription : « *Jano quadrifronti sacrum.* » Jonson, dans sa description, passe en revue les différentes explications qu'on a données des quatre visages du dieu : d'abord celles des critiques modernes, appuyées de citations de Martial ou d'Ovide ; puis celles des anciens, à l'avis desquels il se range, et dont il cite les passages décisifs. Les fronts du dieu étaient ceints d'une guirlande d'or portant ce vers de Martial : « *Tot vultus mihi nec satis putavi* » signifiant que Janus n'avait pas trop de quatre visages pour contempler ce jour de gloire. Au-dessous du buste étaient inscrits en gros caractères ces mots d'Ovide : « *Et modo sacrifico Clusius ore vocor,* » car, explique Jonson, le temple étant ouvert s'appelait « *Patuleius* », mais devait être nommé « *Clusius* » après avoir été fermé par le souverain. D'autres inscriptions s'étaient sur le fronton et la frise, au-dessous desquelles étaient placés les personnages, statues vivantes dans des niches, de chaque côté et au-dessus de l'arc. La place d'honneur avait

été réservée, cela va de soi, à Irène ou Paix. Elle était vêtue d'une robe blanche semée d'étoiles; une couronne d'olivier ceignait sa longue chevelure éparse sur ses épaules, sur l'une desquelles était posée une tourterelle d'or. D'une main elle tenait un rameau d'olivier mêlé à une poignée d'épis murs; de l'autre, une couronne de laurier, emblèmes de la victoire et de l'abondance. A ses côtés, se dressait un enfant au visage rieur encadré de boucles semées de paillettes ou de poudre d'or : on reconnaît Plutus. Il était vêtu d'un riche manteau et tenait dans ses bras un tas de lingots, signes de sa richesse. Aux pieds de Paix et de Richesse gisait Mars, son armure en désordre et son glaive brisé. A droite et à gauche du groupe, dans deux niches superposées, l'on avait placé les servantes de la Paix, dont chacune foulait un ennemi aux pieds; Tranquillité triomphait de Tumulte; Liberté, de Servitude; Sécurité, de Danger; enfin Félicité, de Calamité. Les regards du roi durent passer de l'un à l'autre de ces personnages, interprétant tout le curieux symbolisme des costumes et les emblèmes, qui faisaient de chacun d'eux une sorte de rébus, de devinette qui ne pouvait manquer de séduire ou de piquer la curiosité du souverain. Esychia ou Tranquillité, pour ne donner qu'un exemple entre bien d'autres, était « une femme d'aspect grave et vénérable, habillée de noir, et qui portait sur la tête un nid de cigognes, emblème de la douceur du repos ». Ses pieds étaient placés sur un cube pour montrer sa stabilité; elle tenait sur les genoux un niveau, signe d'uniformité et de calme; tout en haut était perché un alcyon ou martin-pêcheur. En bas gisait Tarache (ou Tumulte), « vêtue de couleurs variées mais sombres, les cheveux épars et en désordre, le visage affreusement contracté; autour d'elle étaient répandus bâtons, épées, cordes, chaînes, marteaux et autres objets du même genre, emblèmes du Tumulte. » Au-dessous du groupe de la Paix et de la Richesse foulant la Guerre aux pieds, l'on avait ménagé une ouverture, comme la porte du temple; un autel y avait été dressé, auprès duquel, à l'approche du roi, se montra un Flamme du dieu Mars suivi du génie de la Cité. Jonson, après avoir minutieusement décrit et justifié les moindres détails de leurs costumes, leur donne la parole. Le Génie et le prêtre engagent alors une conversation qui sert à la fois à expliquer la décoration de l'arc de triomphe, et à faire l'apologie des sentiments du nouveau souverain. Le règne de la guerre est fini et voici venir « Celui dont les grandes et puissantes vertus ont défiguré les statues du cruel Mars, et placé au-dessus d'elles ses bénédictions, les plus grandes que le monde puisse recevoir : grâce à lui, la Paix bienfaisante règne avec tous les honneurs qui lui sont dus, les mains pures de sang et le front serein ». Le dithyrambe se poursuit ainsi, à la confusion du Flamme et à la gloire du « *Rex Pacificus* ».

Notre poète composa en outre un Panégyrique sur l'entrée du roi à Londres, qui, s'il n'était pas exempt des flatteries d'usage, avait au moins sur celui de Daniel l'avantage d'être court.

Il y a lieu de croire que Jonson sut intéresser le souverain, ou fut même de sa part l'objet de quelque faveur; car sir William Cornwallis, devant recevoir le roi et la reine à Highgate, ne crut pouvoir mieux faire que de charger le poète de composer un « Entertainement ». Le matin du 1^{er} mai, les souverains furent accueillis par les Pénates qui, armés de javelines et placés de chaque côté du porche, leur souhaitèrent tour à tour la bienvenue. Conduits par les dieux, Jacques I^{er} et Anne traversèrent la maison, et parvinrent à l'entrée du jardin dont Mercure leur fit les honneurs, tout en s'acheminant vers le bosquet ou le berceau de la déesse Maia. Il commença aussitôt à le leur décrire en termes charmants : « L'endroit où vous êtes arrivés, dit-il, grâce à la puissance sans bornes de la poésie et avec l'aide de la foi qui transporte les montagnes, représente la colline de Cyllène, en Arcadie : c'est là que je fus engendré et mis au monde, et c'est pourquoi l'on m'appelle souvent Cyllenius. Sous ce buisson de pourpier, là-bas, mon berceau reposa jadis. Vous y voyez maintenant Maia, ma mère, fière de l'abondance et de la prospérité qui l'entourent, embaumant l'air de son souffle, égayant le printemps de son sourire. A ses pieds l'Aurore rougissante, du bout de ses doigts de rose, lance sur ces tendres herbages les gouttelettes de sa rosée douce comme le miel. Favonius, le doux zéphyr, lui tient compagnie. Du souffle subtil du vent, Flore crée les fleurs qu'elle plante dans l'herbe comme si elle voulait voir la broderie de la terre surpasser en richesse la tenture des cieux. C'est ici que, pendant tout son mois, la charmante Maia tient chaque année sa cour et, du haut de cette montagne, se plaît à regarder ces vallées, là-bas au loin ces coteaux moins élevés, ces tours, ces monuments plus imposants qui semblent épris d'elle, même à cette distance, et se dresser de toute leur hauteur, comme si l'objet suprême de leurs désirs était de pouvoir contempler ses charmes. Les Dryades de la vallée et les nymphes du large fleuve viennent ici chaque matin jouir de ses faveurs et s'en vont leurs robes remplies de présents. Mais, voyez; à votre approche leurs plaisirs cessent tout à coup, les oiseaux se taisent, Zéphyr retient son souffle, Aurore interrompt son travail, Flore reste sans voix et Maia est éperdue à la vue de deux si grandes merveilles qui honorent plus cet espace qu'elle ne fait le temps : pardonnez cette faute à votre majesté, car c'est elle qui l'a com mise et, en attendant qu'ils reprennent leurs esprits, considérez leur silence et leur admiration comme un hommage suprême. » Il est impossible, en lisant ces lignes dans le texte, de ne pas songer aux visions printanières de Politien ou à la Primavera du plus

poétique des peintres de Florence. Aux paroles de Mercure succède une petite chanson, où Aurore, Zéphyr et Flore invitent tous les oiseaux des bois à chanter les louanges du Maître de l'Océan et de sa belle Oriane. Enfin Maia termine la fête du matin par un compliment d'une poésie tout antique.

Le soir, Mercure mène les souverains à la fontaine de Bacchus où ils rencontrent Pan et les Satyres. Pan, irrévérencieux et frondeur, traite le roi avec un sans-gêne qui dut le faire sourire : le dieu devine en lui un hardi chasseur, recommande à la reine de le surveiller et ajoute que s'il se trouvait lui-même parmi tant de « bonnibels » (désignant par là les dames de la suite), il faudrait qu'elle ne le perdît pas de l'œil. Poussant plus loin l'audace, il taquine la souveraine qu'il soupçonne d'être bonne buveuse, les Danois ayant alors en Angleterre la réputation qu'ont encore les Anglais chez nous¹. Pan s'en prend ensuite aux dames d'honneur, leur dit mille folies, les fait rire et rougir tour à tour jusqu'au moment où Mercure, honteux de ces écarts de langage, congédie le rustaud.

Vers la fin de cette même année, Ben Jonson fut chargé de composer le ballet de la nuit des Rois 1605 ; il était à ce moment sur le point de mettre à la scène l'un des chefs-d'œuvre de la comédie anglaise : *Volpone*.

Somme toute, en appelant Ben Jonson à composer les ballets de la cour, les souverains ne pouvaient faire un meilleur choix. Avec une idée aussi haute de son art et de son talent, le poète, loin de dédaigner le « Masque », ne pouvait manquer d'y apporter le plus grand soin, et d'en faire une œuvre digne de lui : ses comédies, ses poésies lyriques, ses « Entertainments » l'avaient admirablement préparé à sa nouvelle tâche. Il s'indigne de la médiocrité du ballet de Daniel parce qu'il voit tout le parti qu'on peut tirer de ce petit genre, qui n'a fait jusque-là que végéter. Poète dramatique et poète lyrique, il change le ballet en un drame minuscule ayant une petite intrigue, un dialogue animé et vivant, auquel se mêlent des passages lyriques : chansons pleines de fraîcheur, épithalames et dithyrambes. Humaniste et moraliste, il enrichit le « Masque » de son vaste savoir, en particulier des trésors de l'antiquité, et lui donne souvent une signification morale. Poète comique, observateur et satirique, il y raille les travers ou les ridicules du temps, et va même jusqu'à y attaquer ses adversaires : aux passages lyriques il oppose ainsi de petites scènes familières ou même bouffonnes. Bref, Ben Jonson refait peu à peu le ballet à son image et à sa ressemblance ; il s'y concentre, s'y résume, et on peut dire que le « Masque » l'exprime tout entier.

1. *Hamlet*, I, iv, 17.

La reine informa le poète que ses dames et elle désiraient paraître dans un ballet, travesties en négresses. Jonson choisit un sujet qui se prêtait aux projets de la souveraine : il n'eut garde d'oublier qu'il était tenu d'observer les « règles de la flatterie », et que la plus habile des flatteries consiste à satisfaire et à glorifier les faibles et les passions de l'idole; il résolut donc de faire une fois de plus étalage de cette érudition dont il était si fier et que le roi savait apprécier à sa juste valeur.

Jonson inventa-t-il son sujet? Il se rappela, peut-être, une petite pièce de Gascoigne, jouée en 1575 aux fêtes de Kenilworth, et dans laquelle un homme sauvage, nommé Audax, venait supplier Élisabeth de rendre la vue à son père, devenu aveugle pour avoir contemplé son éblouissante beauté¹. Mais il se servit plutôt, comme on l'a fait remarquer, de plusieurs récits ou discours attribués sans raison, semble-t-il, à lord Bacon, et adressés à la reine Élisabeth dans quelque carrousel. Ils avaient pour objet de présenter à la reine un jeune prince venu auprès d'elle, comme en pèlerinage, des rives de l'Amazone; il était né aveugle et cette infirmité faisait le malheur de son père et de tout le peuple qui, d'après un oracle, avaient espéré trouver en lui l'homme qui les délivrerait du joug des Espagnols. Aux sacrifices du roi et aux prières de tous, l'oracle avait répondu un jour que le prince obtiendrait la vue des mains d'une grande princesse, princesse lointaine, dont il vantait les vertus et la puissance². Le sujet choisi par Jonson ressemble fort à celui que nous venons de résumer; mais il est moins pathétique, et le ton de l'auteur devient même parfois quelque peu ironique. Les filles de Niger étaient jadis fières de la noirceur de leurs cheveux et de leur teint que l'âge et la mort ne pouvaient altérer; depuis lors, « certains cerveaux malades, auxquels les hommes donnent le nom de poètes, » ont répandu leurs fables à travers le monde, et raconté comment, avant la chute de Phaéton, les filles d'Éthiopie étaient blanches, blondes et belles, mais ont depuis perdu leur beauté et désespèrent de la recouvrer jamais. En entendant ces fables, les filles de Niger, comme toutes les femmes surtout fières de leur beauté, furent accablées de douleur. Une nuit, en se plongeant dans les eaux froides et paisibles d'un lac, elles virent, dans ses profondeurs, un visage rayonnant de lumière et des mots qu'elles purent lire à travers les ondes. C'était un oracle : il les engageait à chercher une terre dont le nom, d'origine grecque, se terminait en « *lania* »; le soleil, disait-il, ne s'y lève et ne s'y couche jamais, il ne fait que passer, et laisse la place à une autre lumière « dont les rayons suffisent à créer toute beauté ». Les filles de Niger entreprirent alors un long pèlerinage à travers le monde. Au moment

1. *The Princely Pleasures at the Courte at Kenelwoorth*, par Gascoigne. — Nichols, *Prog. Etiz.*, I, 503 et suiv.

2. Brotanek, 53.

où le ballet commence, elles ont visité, mais en vain, les rivages de trois pays : *Mauritania*, *Lusitania* et *Aquitania*, et sont enfin arrivées sur ceux de la Grande Bretagne, *Britannia*, où règne Albion, fils de Neptune : c'est la terre promise où rayonne la gloire d'un souverain, dont un seul regard suffit « à blanchir un Éthiopien ou à ranimer un cadavre ».

Ce sujet, qui permet de combiner l'explication de l'apparition des « Masquers » avec le compliment au souverain, fut repris, sous une forme un peu différente, dans le dernier des ballets dansés par la reine Anne¹. Les filles de l'Aube se sont mises en route du fin fond de l'Orient, conduites par l'Amour, guide peu sûr, semble-t-il, mais cependant bien choisi, puisque l'ainée d'entre elles, Oriana, reine de l'Orient, vient épouser Phébus qui festoie chaque nuit avec Océan dans son palais d'Occident. Sphinx, ennemi juré de toute grandeur et de toute sagesse, attaque la petite troupe, enferme les dames dans la prison de la nuit, et impose à l'Amour une énigme qu'il doit résoudre pour sauver sa tête. L'énigme est difficile, l'Amour, en désespoir de cause, se tourne vers le roi, dont un seul regard suffit à lui suggérer le mot.

Ce thème des voyages est assez fréquent dans le « Masque » : il est, en effet, d'un emploi commode et même nécessaire pour rendre compte des costumes étrangers ou exotiques des danseurs. Il ne serait pourtant pas exact de conclure de là que les sujets sont toujours les mêmes : il est au contraire surprenant de voir de quelles ressources les poètes ont su faire preuve : les « Masques » de Ben Jonson, en particulier, pris dans leur ensemble, présentent une étonnante variété. Cette variété dans les sujets est d'ailleurs fort bien mise en relief par la classification méthodique des « Masques », par M. Brotanek, en ballets mythologiques, allégoriques et mythologiques, astronomiques, allégoriques et romanesques, etc., etc., et si ces divisions font peut-être songer à celles du répertoire des comédiens d'Elseneur², elles constituent cependant, à elles seules, un argument décisif en faveur de la diversité des sujets des ballets anglais.

Jonson apporte le plus grand soin au choix de ses sujets : il faut qu'ils soient dignes de ceux qui prennent part aux « Masques », et de ceux devant qui ils sont représentés. Cette préoccupation du poète se trahit dans les livrets de plusieurs de ses ballets : *Hymenæi*, le *Masque des noces du vicomte d'Haddington* et le *Ballet des Reines*. Il dit bien haut que les grands ne se soucient pas seulement de la splendeur du spectacle, mais attachent le plus grand prix à la noblesse du sujet du poème, qui doit être fondé sur une connaissance solide de l'antiquité, et, tout en étant une œuvre de circons-

1. *Love freed from Ignorance and Folly*.

2. *Hamlet*, II, II, 401.

tance, avoir une signification plus générale et plus haute¹. En prêtant aux grands, Jonson cherche sans doute à donner plus d'autorité à ses propres idées sur le ballet : elles sont simples et claires : il choisit et traite ses sujets en humaniste et en moraliste.

Il emprunte la plupart d'entre eux à l'antiquité, et, s'il puise à d'autres sources, l'inspiration est encore antique. Les personnages rappellent les belles fables des dieux, ou expriment les idées des poètes grecs et latins, et presque dans les mêmes termes. Si, comme on l'a vu, le sujet d'*Hymenæi* est celui d'une moralité, le ballet n'en contient pas moins une reconstitution très curieuse du mariage antique et l'apparition de Junon, dont tous les attributs sont soigneusement passés en revue. Son profond savoir lui permet de traiter les moindres parties de son œuvre avec une précision qui la rend intéressante et pittoresque². Il a le sentiment des proportions de ces petits drames, et de l'importance des moindres détails qu'il traite, qu'il travaille avec le soin minutieux d'un miniaturiste ou d'un lapidaire. Jamais le « Masque » n'avait été l'objet d'une élaboration aussi consciencieuse. Dieux et déesses sont caractérisés avec la plus grande netteté : ils n'ont que quelques mots à dire pour qu'on les reconnaisse aussitôt. Soit par vanité d'auteur, soit pour prévenir les accusations de plagiat, il cite assez souvent ses emprunts en marge ou au bas des pages, et l'on est tout étonné de voir comment ces petites bagatelles, ces frivoles divertissements, deviennent, entre ses mains, de véritables œuvres d'érudition. L'on en est d'autant plus surpris qu'on ne la sent pas : la mise en œuvre est d'ordinaire si habile que ses petits poèmes ne font jamais l'effet d'un froid pastiche ou d'une reconstitution archéologique froide et factice : ils sont quelque chose d'original, de personnel et de vivant. Réminiscences et emprunts se fondent si bien avec le reste de son œuvre que c'est à peine si on les remarque. Il ne fait pas, semble-t-il, de recherches spéciales sur le sujet qu'il veut traiter : son acquis, sa culture, ses notes lui suffisent ; encore ne se donne-t-il pas la peine de les feuilleter. A l'en croire, il aurait écrit le *Ballet des Reines* comme d'abondance et de mémoire : « I writ out of fulness and memory of my former readings, » et il s'est si bien assimilé tout ce qu'il a pu lire jadis sur les sorcières et les reines célèbres, qu'il éprouve quelque difficulté à indiquer au prince Henri les sources auxquelles il a puisé.

Jonson est fier de son savoir, il a conscience qu'il lui assure une place à part parmi les poètes de son temps, et il ne manque pas une occasion d'exprimer son aversion pour l'ignorance en général, en particulier pour celle de ses critiques, de ses adversaires et de

1. *Hymenæi*.

2. Hofmiller. *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur*.

ses rivaux. A cet égard, on peut considérer le *Ballet de noirceur*, avec toute l'érudition dont l'œuvre est pour ainsi dire pétrie, comme la réponse de Jonson au « challenge » de Daniel dans son introduction de *La Vision des douze Déesses*. Non content d'avoir si bien relevé le défi de son rival, Jonson l'attaque à son tour dans les premières lignes de la description de son second ballet : *Hymenæi*. S'en prenant à ceux qui trouvent tout savoir déplacé dans un divertissement de cour, il s'estime heureux de voir « ces estomacs délicats » laisser là ses « tables chargées de mets », et satisfaire leurs goûts éthérés avec « quelques herbes d'Italie cueillies et servies en guise de salade ». Ces derniers mots visaient une nouvelle pièce de Daniel, et allaient permettre aux deux adversaires de formuler plus nettement leurs opinions sur le « Masque ». Le 30 août 1605, Daniel avait fait représenter à Oxford, en présence de la reine et du prince, « une pastorale tirée, dit un contemporain, de *Fidus Pastor* ». Cette pastorale était *L'Arcadie réformée*, imitée du *Pastor Fido* de Guarini¹. La pastorale italienne avait été traduite en 1602, et publiée avec un sonnet de Daniel qui prouve que le poète admirait Guarini, et permet de croire qu'il le connaissait personnellement. Jonson n'admirait pas les poètes italiens, il en causa à diverses reprises avec Drummond, et toujours en termes défavorables; il reprochait en particulier à Guarini d'avoir fait parler ses bergers avec trop de recherche². Mais avant cela, et dès 1605, c'est-à-dire l'année même où Daniel composait et faisait jouer sa pastorale, Jonson décoche, dans *Volpone*, un trait aux imitateurs de Guarini : « Tous nos auteurs anglais, fait-il dire à un bas-bleu, j'entends ceux qui ont l'avantage de savoir l'italien, condescendent de préférence à piller cet auteur... Sa manière est si facile, si moderne, convient si bien à notre temps, et caresse si doucement l'oreille des gens de cour³ ! » Ainsi, de proche en proche, d'une rivalité de poètes, l'on en arrivait à une véritable petite querelle des anciens et des modernes. Dans l'introduction de son second ballet, Daniel s'éleva contre la « tyrannie » des anciens, et, pour vexer son rival, diminua à plaisir le rôle du poète dans le « Masque », en accordant la première place à la mise en scène et au décorateur⁴. Il est vraiment plaisant de voir Daniel reprocher à Jonson sa soumission aux anciens, quand on songe d'une part à sa *Cléopâtre*, pastiche plus ou moins adroit des tragédies de Sénèque, et de l'autre

1. Harl. MS. 7044, imprimé dans Leland, *Collectanea*, II, 642, et Nichols, *Prog. James I*, I, 553. — Winwood, *Memorials*, II, 140. — Nixon, *Oxfords Triumph*, feuillet. E, 3. — Greg. 251-256.

2. *Convers.*, IV, XVIII.

3. Acte III, sc. iv.

4. *Tethys' Festival* : « ...antiquity (from whose tyrannie, I see no reason why we may not emancipate our inventions and be as free as they to vse our owne images ».

aux idées si larges et si sensées de Jonson. Loin de s'en tenir à l'imitation littérale, qui ne saurait produire autre chose que des poèmes mort-nés comme la *Cléopâtre*, Jonson cherchait à se pénétrer de l'esprit des anciens : « *Non nimium credendum antiquitati...*, écrivait-il dans ses notes, les anciens nous ont ouvert les portes et frayé le chemin en nous précédant, mais en qualité de guides, et non en tant que maîtres : *Non domini nostri, sed duces fuere*. La vérité se révèle à tous : elle n'appartient tout entière à personne. *Patet omnibus veritas; nondum est occupata. Multum ex illâ etiam futuris relicta est*¹. » Daniel eut beau s'affranchir de la tyrannie des anciens, il n'en fit qu'une œuvre des plus médiocres, et qui est certainement inférieure et en retard, si je puis dire, sur *La Vision des douze Déesses* comme on l'a fort bien dit, elle constitue un véritable anachronisme². Timide, susceptible, quelque peu aigri, Daniel exprima sa tristesse dans une épître où il rend les années responsables de son échec et de l'oubli où il tombe peu à peu : « Elles m'ont fait trop écrire et vivre trop longtemps³. » Jonson avait enfin réussi à faire triompher ses idées, et si l'étalage de son érudition dans les notes et les introductions se trouve, dans la suite, réduit ou supprimé, l'on sent que l'influence classique n'en est pas moins prépondérante. Avec les années, le poète ajoute à ses souvenirs, et ne cesse de puiser de nouvelles richesses dans le trésor de l'antiquité.

Si l'humaniste a la haute main sur les ballets de Jonson, le rôle du moraliste est beaucoup moins important, en fait il ne paraît pas toujours. Le *Masque de noirceur* n'a aucune portée morale; l'on en chercherait en vain dans le ballet de Davison et *La Vision* de Daniel; ce dernier n'avait-il pas même été jusqu'à écrire dans l'avant-propos de son livret : « *Ludit istis animus, non proficit* » ? Mais Jonson ne pouvait tarder à appliquer au « Masque » ses idées sur l'utilité morale que doit avoir toute poésie. En cela il n'allait faire que se conformer à une vieille tradition du genre, à qui ses rapports lointains avec les moralités, l'emploi constant de l'allégorie, des personnifications de vertus et de vices, avaient d'ores et déjà conféré un certain caractère moral.

C'est dans la préface de son second ballet que Jonson déclare comment, sous les apparences d'une œuvre de circonstance, le « Masque » doit cacher un sens plus profond⁴. Écrit à l'occasion

1. *Discoveries*.

2. Brotanek, 131.

3. *Philotas*, the Epistle, v. 66-122. Jonson reconnaissait que Daniel était un brave homme, mais lui refusait le titre de poète; il l'accusait d'être jaloux de lui. *Conversations*, III, et *The Forest*, XII.

4. *Hymenæi*: « ...So short-liv'd are the bodies of all things, in comparison of their soules. And, though bodies oft-times haue the ill luck to be sensually preferr'd, they find afterwards, the good fortune (when soules liue) to be vttterly

des noces du comte d'Essex et de Frances Howard, *Hymenæi* célèbre cette union qui devait être si néfaste; mais le poème est en outre une glorification de l'Union en général, enfin une apologie de l'union des royaumes d'Écosse et d'Angleterre, tant désirée par Jacques I^{er}, et dont ses nouveaux sujets ne se souciaient pas du tout. Ces trois significations superposées peuvent nous surprendre, mais elles sont dans le goût du temps, et sir John Harrington en parle longuement dans l'*Apologie de la poésie* qui sert de préface à sa traduction du *Roland furieux*. Il distingue d'abord le sens littéral, puis le sens moral, enfin ce qu'il appelle l'allégorie, c'est-à-dire quelque spéculation philosophique, politique ou religieuse¹. Tout le monde, néanmoins, n'était pas initié aux mystères de la poésie, et les profanes se trouvaient sans doute en si grand nombre que Jonson fut obligé d'expliquer, dans une longue note, le sens de son œuvre. La note semble avoir été écrite avec humeur, le poète paraît vexé de n'avoir pas été compris : « l'allégorie était très claire, » il faut avoir la vue bien basse ou bien trouble pour n'en pas apercevoir le sens. Il condescend, cependant, à l'éclairer un peu plus : « d'abord, dit-il, pour l'esprit, comme pour le corps, il n'est point de maladie ou de fatigue qui ne soit causée par la surabondance de quelque humeur, ou une affection dangereuse. De même, dans les corps politiques (où l'ordre, le cérémonial, la pompe, le respect, le dévouement tiennent la place des facultés de l'esprit), par suite de la lutte ou de la prépondérance de ce que nous appelons par métaphore les humeurs et les affections, tout n'est que trouble et confusion. Je les ai introduites, avant le mariage, venant attaquer ce corps mystique et troubler les rites qui en sont l'âme, pour que, plus tard, dans le mariage, étant contenues par lui, elles puissent d'autant mieux célébrer le bonheur de ceux qui vivent dans cette douce union, sous les lois harmonieuses de la nature et de la raison. » Voilà un commentaire singulièrement lourd et pédantesque; mais qu'était-ce sinon une note pour les béotiens ou les profanes?

L'intention moralisatrice du poète est nettement formulée dans l'introduction du *Ballet des Reines* (1608-1609); il est bon de se rappeler qu'elle a été écrite l'année qui suivit la publication de *Volpone* et sa longue dédicace aux universités sœurs d'Oxford et

forgotten. This it is hath made the most royall Princes, and greatest persons (who are commonly the personaters of these actions) not onely studious of riches, and magnificence in the outward celebration, or shew; (which rightly becomes them) but curious after the most high, and heartie inventions, to furnish the inward parts: (and those grounded vpon antiquitie, and solide learnings) which, though their voyce be taught to sound to present occasions, their sense, or doth, or should alwayes lay hold on more remou'd mysteries. » (Folio, 1616.)

1. Ce passage fort intéressant, mais trop long pour être cité ici, se trouve réimprimé dans les *Elizabethan Critical Essays* de G. Gregory Smith, II, 201-204.

de Cambridge, dans laquelle Jonson traitait, en termes enthousiastes, de la mission ou plutôt du sacerdoce du poète, qui « forme les jeunes gens à la pratique du bien, allume dans le cœur des hommes l'amour des grandes vertus... répand les connaissances divines et humaines, et reste le maître des mœurs ». Dans son nouveau ballet, l'auteur déclare qu'il a choisi pour sujet le triomphe de la Renommée, récompense de la Vertu, pour suivre la règle du « meilleur des artistes (Horace) qui veut que l'on mêle toujours l'utile à l'agréable ». La leçon morale du « Masque » est en effet très nette : la Vertu est toute-puissante, elle triomphe de ses ennemis, du temps, et survit dans la mémoire des hommes : « O Vertu, s'écriait le poète à la fin, qui peut oublier ton pouvoir en voyant que ces reines vivent et triomphent toujours. » Cette doctrine de la toute-puissance de la vertu sera plus tard l'idée maîtresse du *Comus* de Milton.

L'Amour délivré de l'Ignorance est accompagné d'un commentaire très curieux où le poète explique l'allégorie morale du ballet : le Sphinx, par exemple, y personnifie l'Ignorance, « ennemie jurée de l'Amour et de la Beauté, et toujours à l'affût pour les faire tomber dans quelque piège : c'est pour cela que les anciens lui ont donné le visage et le torse d'une femme, le bas du corps d'un lion et les ailes d'un aigle pour représenter sa férocité et sa promptitude à faire le mal. » Et Jonson continue ainsi dans ses notes à faire ressortir la signification morale de son œuvre. Tous les ballets ne renferment pas, à beaucoup près, une morale aussi nettement définie, et, le plus souvent, l'auteur recourt dans un « Antimasque » à la satire, dans laquelle il est depuis longtemps passé maître. Elle est plus vivante que l'allégorie morale, et plus conforme à la nature autoritaire et batailleuse du poète ; il s'en prend ainsi à quelque ridicule ou quelque abus, bien que cette satire, comme on le verra plus loin, ne soit pas toujours des plus désintéressées. Jonson, quoi qu'il en soit, reste fidèle jusqu'à la fin à ses idées sur l'utilité morale de la poésie. Il les affirme une fois de plus dans l'introduction du premier ballet qu'il compose pour Charles I^{er}, où il écrit que tout spectacle doit avoir pour objet non seulement de plaire, mais encore d'être profitable.

La composition du premier ballet de Jonson est très intéressante ; l'on voit qu'il y conserve les grandes lignes du « Masque » de 1595. Le spectacle commence par un hymne destiné à faire connaître les noms des personnages en scène : Oceanus, Niger et ses filles ; puis le dialogue s'engage entre Niger, le « Presenter », et Oceanus qui a surtout pour rôle de poser les questions et de donner la réplique. Leur conversation sert à exposer le sujet du petit drame, c'est ce que Jonson appelle « the induction ». L'« Induction » fait suite ici à l'apparition des « Masquers », mais elle la précède presque toujours

et la prépare : c'est en effet le moment le plus solennel du « Masque » : le décor s'ouvre ou change, et les danseurs, impatiemment attendus, s'offrent enfin aux regards. L'« Induction », cela va de soi, varie beaucoup d'un ballet à l'autre, selon le sujet, les personnages, ou bien encore les circonstances dans lesquelles il est représenté. Le dialogue n'a pas ici toute la souplesse et la variété que l'on admirera dans les œuvres suivantes, en particulier dans les « Low inductions », petites scènes comiques et familières qui lui permettent d'en user plus librement, telles, par exemple, que l'ouverture de l'*Amour rétabli* ou le *Masque des Irlandais*. L'on n'a plus cependant, comme dans *La Vision* de Daniel, l'impression que chacun a son morceau à réciter; on oublie l'acteur pour ne voir que le dieu ou le personnage, quel qu'il soit. L'hymne du début a présenté tout le monde en quelques lignes, mais au fur et à mesure que se poursuit l'entretien d'Oceanus et Niger, le spectateur en sait plus long sur chacun d'eux, sur leur présence, leurs projets et le voyage des Éthiopiennes. Oceanus renseigne Niger sur le pays où il vient d'aborder, et commence l'éloge du roi en vers qui ne sont pas sans grandeur : « Cette terre qui dresse dans l'air tempéré ses falaises neigeuses est Albion la blonde, ainsi nommée du fils de Neptune qui la gouverne. Gardien fidèle de celui qui m'est cher, pendant quatre mille ans, depuis les jours de l'antique Deucalion, j'ai fait la ronde autour de son empire, fier de le voir se dresser, couronné, au-dessus de mes flots. » Il s'interrompt soudain, ébloui par l'éclat de Phébé ou Æthiopia qui, perçant les nuages de ses traits d'argent, vient de paraître au plus haut des cieux. Elle prend la parole à son tour, explique l'oracle, et achève en même temps le compliment au souverain. Ainsi l'éloge du roi se combine avec l'exposition du sujet, au lieu d'entraver le développement de l'intrigue, ou de diminuer, comme dans le ballet de Davison, l'importance des « Masquers ». Æthiopia termine en invitant les filles de Niger à danser pour révéler leur grâce aux habitants de l'île de Bretagne. Aussitôt les Tritons, qui forment l'escorte du fleuve africain et de ses filles, soufflent dans leurs conques; les princesses descendent à terre et dansent seules; elles prennent ensuite quelques instants de repos, pendant lesquels une courte chanson captive l'attention des spectateurs. Les danseuses s'avancent aussitôt après et vont choisir leurs « partners » parmi les spectateurs. Aux « mesures » et « courantes » succède une nouvelle chanson, et cette fois-ci plus longue, où Jonson a recours à des effets d'écho alors si en vogue¹.

1. Sur ces échos, v. Nichols, *Prog. Eliz.*, I, 495; III, 113. — Gascoigne, *Princely Pleasures* (ed. Hazlitt), II, 97-99. — Lodge, *Wounds of the Civil Wars*. — Sidney, *Arcadia*, Pt. II, II, 2, etc. — Ces effets sont fréquents dans les ballets : Campion, *M. of L. Hay*; Jonson, *M. of Beauty*; Browne, *Inner Temple M.*, etc. — Butler parodie ces effets dans *Hudibras*, Pt. I, Canto III, 183-220. — V. aussi *Spectator*, n° 59; Ward, I, 417; Marsan, *La Pastorale dramatique*, p. 201 n.7, etc.

La fin approche : *Æthiopia* prononce l'épilogue où elle annonce aux princesses que leur père regagnera seul leur lac africain : elles seront les hôtes du palais d'Océanus pour y recouvrer la blancheur de leur teint en se lavant dans l'écume des ondes d'où naquit jadis l'éblouissante Vénus, « déesse de Beauté ». C'est le dénouement de la petite intrigue, et le ballet s'achève par un chœur qui permet aux danseuses, leurs révérences finies, de regagner la conque marine sur laquelle elles ont fait leur entrée. Le flot se retire emportant son précieux fardeau vers les portiques du palais de l'Océan, tandis que le chœur invite les princesses à pousser des cris d'allégresse pour rendre grâce aux dieux de la faveur qu'elles ont reçue d'Albion, fils de Neptune.

Telles sont les grandes lignes du *Masque de noirceur* : elles sont conservées dans les ballets suivants, sans cependant nuire à cette variété qui en est la qualité maîtresse et nécessaire. Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, le *Masque de beauté* ne commence point par un hymne : le compliment au souverain précède l'« Induction », à la fin de laquelle une toile tombe et laisse voir la reine et ses dames assises sur le trône de Beauté. Pendant que les spectateurs contemplent cette éblouissante apparition, un chœur chante un petit poème avec un double écho. Les danseuses sont reçues, à la descente de leur machine, par le fleuve Tamise que représentait le compositeur et maître de danses, Thomas Giles ; sa présence avait sans doute été jugée nécessaire, en raison de la difficulté de certaines des figures du ballet. Au lieu d'une seule danse particulière, il y en a deux, séparées par une chanson. Les danses avec les spectateurs sont suivies d'une troisième danse réservée exclusivement aux « Masquers » ; le tout se termine, comme dans le *Ballet de noirceur*, par l'épilogue, une danse pour permettre à la reine de regagner sa machine, enfin un chœur. Somme toute, ce sont de simples différences de détails, et la composition du « Masque », c'est-à-dire les éléments nécessaires et l'ordre logique de certains d'entre eux, ne changent point et ne peuvent guère changer. Tout l'art du poète consiste à varier dans toute la mesure du possible, sans détruire l'ordonnance et l'équilibre du ballet. A cet égard, Jonson est sans rival : il suffit, pour s'en convaincre, de lire ses charmants livrets ou les analyses et les extraits qu'en a donnés M. Castelain dans sa monumentale étude sur Ben Jonson. L'on peut encore s'en rendre compte d'une manière rapide en passant en revue les schémas de la plupart sinon de tous les ballets donnés par M. Brotanek dans son consciencieux travail sur les « Masques »¹.

Ben Jonson comprit que le « Masque » était encore trop simple et ne pourrait, à brève échéance, échapper aux reproches d'uni-

1. P. 128-182.

formité et de monotonie. A la demande de la reine, il fit précéder le ballet d'une sorte de mascarade ironique ou grotesque; au « Masque » il ajouta l'« Antimasque ». Le terme se trouve employé pour la première fois dans le livret du *Ballet des Reines* (1608, 1609), où le poète explique fort clairement ses intentions : « Sa Majesté, écrit Jonson, sachant mieux que personne combien la vie de ces spectacles dépend de leur variété, m'avait enjoint de penser à quelque divertissement, à quelque danse ou parade qui pût précéder son apparition, servir de repoussoir, ou former une sorte de faux « Masque ». J'eus donc soin de m'écarter du chemin battu non seulement par les autres, mais encore par moi-même, puisque l'an dernier j'eus un « Antimasque » de jeunes garçons. Cette année donc, j'imaginai que douze femmes, vêtues comme de vieilles mégères ou sorcières, représentant l'Ignorance, le Soupçon, la Crédulité, etc., ennemies de la Bonne Renommée, joueraient ce rôle, non point en dansant un « Masque », mais en donnant un spectacle bizarre, compliqué d'une foule de gestes, et qui devait se rattacher au reste du divertissement »¹. Ainsi, l'« Antimasque », comme l'indique la forme même du mot, est un *repoussoir* destiné à donner au ballet tout son éclat et toute sa beauté. Il s'oppose au « Masque » par le caractère grotesque des personnages, tantôt hideux et malfaisants, tantôt comiques et bouffons, ainsi que par la bizarrerie de leurs attitudes, de leurs gestes et de leurs danses; enfin il doit faire partie intégrante du ballet et ne pas être un simple hors-d'œuvre.

Le terme est nouveau, et, jusqu'à preuve du contraire, Jonson doit en être considéré comme l'inventeur; il établit nettement l'intention du poète d'opposer l'une à l'autre les deux parties du divertissement, et prouve qu'il avait plutôt en vue le contraste entre l'« Antimasque » et le « Masque » que l'introduction dans le ballet d'un élément, d'un intermède comique. Cette forme se retrouve toujours sous sa plume, sauf une fois, dans le *Ballet des Augures*, où il fait employer la forme *antick-masque* par Van Goose et ses compères, en qui il concentre et attaque toutes les fausses notions de ses rivaux sur l'« Antimasque ». L'usage de cette forme est satirique, car, dans ce même ballet, Jonson se sert du mot *Antimasque* lorsqu'il parle en son propre nom, ainsi que dans tous ses autres ballets. *Anticke-maske* se trouve dans le *Ballet des Fleurs* et je ne me rappelle pas

1. « And because her Maiestie (best knowing, that a principall part of life, in these spectacles, lay in their varietie) had commanded me to thinke on some dance or shew, that might preceede hers, and haue the place of a foile or false Masque: I was carefull to decline, not only from others, but mine owne steps in that kind, since the last yeere, I had an anti-masque of boyes: and therefore now, deuis'd, that twelue women, in the habit of hags, or witches, sustayning the persons of ignorance, suspition, credulitie, etc. the opposites to good Fame, should fill that part; not as a Masque, but a spectacle of strangenesse, producing multiplicitie of gesture, and not vnaptly sorting with the current, and whole fall of the deuce. » (Folio, 1616.)

avoir rencontré d'autre emploi de cette forme. Daniel fait usage dans son second ballet du terme *Ante-maske*, qu'il fait suivre de ces mots : « or first shew ». Il ne pouvait recourir au terme *Anti-masque*, employé l'année précédente par Jonson, parce qu'il n'y avait pas d'opposition entre ses deux troupes de danseurs. Il ne pouvait pas non plus parler d'un « Double Masque », puisqu'elles se succédaient, au lieu de danser ensemble comme les cavaliers et les dames d'*Hymenæi* ou de *Salmacida Spolia*. L'« Ante-maske » de Daniel précédait en effet le « Masque » proprement dit : il se composait du duc d'York représentant Zéphyr, d'une troupe d'enfants déguisés en fées et de deux Tritons. L'un de ceux-ci récita une longue et pesante tirade, l'autre chanta ; les fées dansèrent des rondes autour de Zéphyr, et tous disparurent pour faire place à Téthys et à ses tributaires, les rivières de Grande Bretagne. L'on rencontre *Antemaske* et *Anti-maske* dans deux éditions du ballet de Chapman, publiées toutes deux en 1613 et sans qu'il soit, semble-t-il, possible de savoir quelle était, de ces deux formes, celle que préférerait l'auteur. Beaumont, Campion et les successeurs de Jonson s'en tiennent à la forme originale.

Si le terme est nouveau, la chose l'est moins ¹ : Jonson est d'ailleurs le premier à le dire dans le passage cité plus haut. Les divertissements comiques ou burlesques ne sont pas inconnus à la cour : qu'on se rappelle, dès le premier tiers du xve siècle, le joyeux débat des villageois et de leurs femmes, traité avec tant de verve par Lydgate, La gravité d'Henri VII et le bon ordre, l'étiquette qui règnent à sa cour n'interdisent pas la gaieté. La dernière des mascarades en l'honneur du mariage d'Arthur et de Catherine d'Aragon en fournit la preuve : elle fut donnée à Richmond et eut, peut-être pour cette raison, un caractère quelque peu rustique. Les danseurs en effet, avant de quitter la chapelle dans laquelle ils avaient fait leur entrée, lâchèrent des lapins qui coururent de tous côtés dans la salle ; les dames, pour leur part, donnèrent le vol à des tourterelles et d'autres oiseaux qui se mirent à voltiger çà et là ; ce spectacle inattendu divertit fort toute l'assistance ².

Les danseurs de morisques ou « morris-dancers » sont sans doute les prédécesseurs immédiats des danseurs des « Antimasques ». Leurs bracelets de grelots aux poignets et aux chevilles, ils s'ébattaient vivement avec un tintement joyeux de toutes ces clochettes. Leurs gambades en avaient fait non seulement les favoris de la populace, mais encore des personnages très bien en cour : ils

1. Sur les diverses applications du terme à la troupe des danseurs, à leurs danses, à la première partie du ballet grotesque, réaliste ou comique, s'opposant à la seconde, féérique et lyrique (« Main Masque » ou « Grand Masque »), v. Broctanek, 140.

2. Harl. 69, f. 34 v°.

dansent devant Henri VIII, le soir du Nouvel an 1511, et forment, en 1514, un intermède dans une pièce représentée devant le roi¹. On les retrouve à la cour de la princesse Marie et jusque dans les châteaux des seigneurs anglais. Le *Fairfax MS.* cité par Collier montre comment les danseurs de morisques paraissaient dans les « Disguisings » qui se donnaient dans le manoir du comte. Leurs mouvements rapides formaient un contraste intéressant avec les allures graves et dignes des « Disguisers »². Cette juxtaposition de la morisque et du « Disguising » n'est pas fréquente à la cour, Leland nous en a rapporté un exemple dans un manuscrit des *Collectanea*. La mention est brève mais significative : elle a trait aux fêtes des noces de Marguerite, fille aînée d'Henri VII, avec Jacques V d'Écosse (1502). Il y eut un beau « Pageant » représentant une lanterne, d'où sortirent plusieurs troupes de danseurs de morisques ; elles furent suivies d'un « Disguising » de six seigneurs et de six dames qui dansèrent des danses variées³. Hall et les comptes des menus ne fournissent aucun renseignement sur les rapports des morisques et des « Disguisings » sous le règne d'Henri VIII.

Les « Masques » ayant un caractère grotesque sont assez nombreux surtout sous les règnes d'Édouard VI, de Marie Tudor et d'Élisabeth. On relève, dans les comptes, des ballets d'ivrognes, de chats, d'êtres bizarres mi-hommes, mi-squelettes, de courtisanes, de colporteurs, de poissardes et d'autres types populaires. Autant qu'on peut en juger, ils ne s'opposaient point à d'autres « Masques », et formaient à eux seuls tout le divertissement. Ils ne disparaissent point d'ailleurs du jour au lendemain, et, quoique devenus plus rares, en raison même de la part faite au comique dans l'« Antimasque », ils subsistent à la cour des Stuarts ; ce sont, pour ne citer que ceux de Ben Jonson, le *Ballet de Noël* et le *Masque des Hiboux*⁴.

Nous avons signalé ici même des tendances comiques dans le ballet de Davison. Les paroles de Niger, sérieuses dans la pensée du

1. *Rev.* 217, p. 33 et 74. — Hall, f. 9.

2. Collier, I, 24.

3. Leland, *Collectanea*, IV, 263 (éd. Hearne).

4. Kempe, 28, 69-72. — Feuillerat, 27, 45, 105, 238, etc. — Il faut aussi tenir compte des acrobates (*tumblers*) et malassins ou danseurs bouffons, qui étaient en grande vogue à la cour d'Élisabeth, et sans doute à celle de Jacques I^{er}. Feuillerat, 349, 365, 388, 390. — Les sorcières du *Ballet des Reines* ont peut-être une autre origine. Chacune d'elles représentant un vice, l'on songe tout naturellement aux danses des Vices et des sept Péchés capitaux. Le fameux poème de Dunbar est un merveilleux Antimasque d'une puissance et d'une vie extraordinaires. *The Poems of William Dunbar* (The Scottish Text Soc.), edited by John Small, II, 117. *The Dance of the Seven Deidly Synnis*. Sur les péchés capitaux et leur rôle dans la littérature anglaise, v. Langland, *Piers the Plowman*, ed. Skeat, II, 71. — *The Macro Plays: Wisdom*, p. 58-60 (E. E. T. S.), mascarade de vices. — Rankins, *A Mirrour of Monsters* (1587), imagine un Masque composé de vices. — Spenser, « The Maske of Cupid », *F. Q.*, III, XII. — Marlowe, *Dr. Faustus*. Les péchés capitaux dansent devant Faust. — L'Antimasque du *Golden Age* (1616) n'est composé que de vices : Avarice, Fraude, Orgueil, etc.

dieu, l'étaient bien moins dans celle de Jonson, et nous avons cité certains traits de malice, l'un à l'adresse des poètes qui rappelle celui de Protée contre les philosophes. Sans doute la satire est fort discrète, mais l'intention des deux poètes n'est-elle pas de faire sourire leurs auditeurs? En 1607, dans le premier ballet de Marston donné chez lord Huntingdon, Cynthia invite les « Masquers » à danser avec les dames en une tirade assez gaie, et qui rappelle l'espèce de litanie burlesque par laquelle Jonson avait terminé ses *Fêtes de Cynthia*¹. Mais les danses et la pantomime comiques ne commencent que dans le *Ballet d'Haddington*, c'est-à-dire l'année qui suivit le « Masque » de Marston: Cupidon vient y prendre ses ébats avec les Jeux et les Rires, et ils divertissent le public par leurs grimaces, leurs gestes baroques et leurs gambades endiablées.

L'idée d'une opposition, d'un contraste, n'est pas nouvelle : dans les « Disguisings » de Lydgate, Fortune, puissance perfide, s'oppose aux quatre vertus et à leurs bienfaits : la rudesse des hommes sauvages, qui traînent le « Pageant » du Riche-mont, sert à faire ressortir l'élégance des danseurs qui vont en descendre; les pénibles combats, qui précèdent parfois les ébats des « Disguisers », en font mieux paraître toute la grâce et l'aisance. En 1522, le « Pageant » du siège du Château vert offre l'exemple d'un véritable « Antimasque », moins toutefois les danses : Danger, Dédain, Jalousie et les autres vices qui défendent la place, sont opposés aux vertus prisonnières et à celles qui, personnifiées par les chevaliers, donnent l'assaut. Les vices et les vertus sont encore aux prises dans les projets de 1562; les vierges folles s'opposent aux vierges sages. *Hymenæi* doit être considéré comme un « Double Masque », mais il est intéressant d'observer que Jonson fait tout d'abord des Impulsions et Passions les adversaires du mariage, c'est-à-dire de Junon qui en est la déesse, et des « Lady Masquers » qui représentent ses pouvoirs. Plus loin, par suite de l'intervention de Raison, les passions étant rentrées dans l'ordre finissent par s'entendre avec les forces de la Reine des dieux. C'est là sans doute une première tentative de la part de Jonson, bien qu'il ne s'agisse pas d'un véritable « Antimasque », car il n'y a point d'exemple de « Masquers » et d' « Antimasquers » dansant ensemble. En revanche, le contraste entre les deux troupes de danseurs était bien net dans le *Ballet d'Haddington* et Chamberlain, décrivant le ballet à son ami sir Dudley Carleton, insiste sur la gaieté des premiers et la gravité pleine de grâce des autres².

Sauf dans ce dernier cas, la plupart des oppositions qui viennent d'être passées en revue semblent plus fortuites que voulues. Elles se rencontrent de temps en temps, mais non d'une manière régulière; elles ne résultent point d'un principe ou d'une règle nettement for-

1. *Cynthia's Revels*, V. III.

2. *S. P. J. I*, XXXI, a. 26.

mulés. Il est très regrettable que Jonson se soit contenté de faire allusion, sans les nommer, à ceux qui avaient composé des « Antimasques » avant lui, car il est fort difficile de savoir quelle est au juste la part du poète et celle de ses devanciers. Mais Ben Jonson reste, jusqu'à preuve du contraire, le premier à avoir fait connaître l'objet et les avantages de l'addition au « Masque » d'un élément comique ou grotesque; tout ce qu'il y avait d'instinctif, si l'on peut dire, et d'indéterminé dans les tentatives précédentes se précise avec lui, et si, pour donner plus d'éclat et d'ampleur au ballet, il croit devoir opposer aux « Masquers » une troupe de grotesques, c'est en vertu d'un principe bien net dans son esprit : la loi ou l'art des contrastes. En quelques lignes, il indique ce principe de l'« Antimasque » et en donne une définition d'une clarté lumineuse. Du coup l'« Antimasque » est constitué, et, aux tentatives vagues et isolées, succède désormais une série ininterrompue de ballets qui renferment tous une ou deux mascarades burlesques.

Le *Ballet des Reines* marque donc une date dans l'histoire du « Masque », d'autant mieux que cet « Antimasque » est d'une réelle beauté : M. Castelain l'a traduit en entier dans son livre; nous devons donc nous borner à y renvoyer ceux qui ne pourraient le lire dans le texte¹. C'est, nous l'avons déjà dit, un sabbat de sorcières. Toutes ces mégères, à l'appel d'Ate, sortent des flammes et des nuages de fumée qui s'élèvent de l'enfer, et apparaissent sous des formes les plus fantastiques. Elles viennent conspirer contre la Renommée, récompense de la Vertu; aux projets succèdent les incantations, en attendant la ronde furieuse de la fin. L'année suivante, nouvel « Antimasque » et cette fois encore d'une très grande beauté. Le *Ballet d'Obéron* s'ouvre avec une apparition de satyres, qui sortent l'un après l'autre de derrière des rochers, et viennent gambader dans le calme de la nuit et la douce lumière de la lune. Les satyres ne sont pas de ceux qu'on peut réduire au silence, et le poète les laisse, les fait parler avec une verve charmante, digne de leur frère aîné, le satyre d'Althorpe. M. Castelain a traduit cette petite scène avec un réel talent, et nous renvoyons encore une fois le lecteur à son étude sur Ben Jonson². Quatre seulement des satyres du *Ballet d'Obéron* prennent part au dialogue, mais tous chantent un refrain, d'un rythme fortement marqué comme celui d'un « nursery rhyme ». Quelques jours plus tard, dans *L'Amour délivré de l'Ignorance*, les folies qui dansent l'« Antimasque » sont des personnages muets; elles sont présentées par le Sphinx qui expose le sujet dans un dialogue avec l'Amour, chargé de présenter les « Masquers ».

L'année suivante, Jonson fait une tentative nouvelle avec *L'Amour rétabli* : les « Antimasquers » et leur danse sont remplacés

1. Ben Jonson, 664 et suiv.

2. *Id.*, 678.

par une petite scène de comédie à trois personnages. Masquerado est le premier en scène; il vient annoncer au roi et au public que le « Masque » est renvoyé : les musiciens ont fait faux bond, et l'acteur qui jouait Cupidon a une extinction de voix. Que faire? Entrer comme des danseurs de morisques qui sifflent eux-mêmes leur ballade?... Mais voici Cupidon, il vient à tout hasard tenter de jouer son rôle. Entre nous, ce n'est point le dieu d'amour, mais Plutus, le dur et rapace Plutus, déguisé en Cupidon. Il toise Masquerado et le prend de très haut avec lui. L'autre, déjà troublé par l'insuccès du ballet, se déconcerte pour tout de bon; c'est pourtant bien l'acteur qu'il vient de quitter, il n'y a qu'un instant, incapable de proférer un son, et le voilà qui retrouve sa voix pour l'insulter devant tout le monde! « Je ne suis ni comédien ni « Masquer », déclare le faux Cupidon, mais le dieu lui-même, » et, avec un rigorisme digne du Puritain le plus austère, il part en guerre contre les « Masques », spectacles profanes qu'il faut supprimer à tout prix. « Comment, pas de « Masque », gémit un nouveau venu, parlez, en êtes-vous sûrs? Pas de « Masque », alors?... Eh bien, mais qu'est-ce que je fais ici?... Je m'en vais s'il n'y a pas de « Masque » : en voilà une bonne farce!... De grâce, répondez, y en a-t-il ou n'y en a-t-il point?... » Ce bonhomme agité, n'est autre, au fond, que Robin Goodfellow, l'esprit follet, le Puck du *Songe d'une nuit d'été*; il a laissé Obéron et Titiana et les forêts et les fermes pour venir assister au ballet de la cour, et Dieu sait quels efforts il a dû faire pour pénétrer dans le Banqueting-Hall! Il a tenté tous les moyens, revêtu des formes auxquelles Protée n'aurait jamais songé, essuyé maint et maint affront, et tout cela pour s'entendre dire, au moment même où il se croit sauvé, qu'il n'y a point de « Masque »! Plutus, ennuyé par son bavardage et son amour du plaisir, l'envoie promener pour toute consolation, commence un beau sermon sur la prodigalité, ruine des États, et prêche le retour aux petits jeux de la campagne, qui ne coûtaient pas si cher et n'exigeaient point tout ce luxe ni toutes ces toilettes. Cupidon devenu puritain! Masquerado n'en croit pas ses oreilles, le bonhomme est éperdu! Plus fin, Robin Goodfellow a vite fait de flairer la fourberie du faux Cupidon et le démasque. Puis il lui fait payer cher sa perfidie, dans un réquisitoire contre l'argent et la vénalité qui ne manquait point d'à-propos à la cour des Stuarts. Le poète a d'ailleurs bien soin de mettre le roi hors de cause : seul le souverain peut sauver l'Amour; qu'il lui lance un regard, et le captif de Mammon sera délivré de sa froide prison. Aussitôt après ce compliment, Cupidon paraît sur un char escorté des dix « Masquers ». Sauvé par le roi, il réclame à Plutus son arc et ses flèches, achève de confondre le dieu des richesses, et présente les danseurs qui se livrent sur le champ à leurs ébats. La petite scène de comédie se rattache ainsi

tout naturellement au « Masque » : Jonson les distingue cependant jusqu'à un certain point : d'abord dans le ton, puis par la forme : la première partie est en prose ; la seconde, en vers.

Cette petite scène fait tout de suite songer aux « Entertainments » de Jonson, à la discussion entre Mab et le satyre, à la tirade si familière de Pan chez lord Cornwallis ; mais elle rappelle aussi certaines petites pièces antérieures à celles de Jonson, et représentées de-ci de-là devant Élisabeth. Jonson connaissait certainement ces saynètes et s'en était inspiré.

En 1591, la reine étant chez lord Burleigh, John Davies composa un dialogue en prose entre un huissier de la cour et un messenger, qui arrivait porteur de lettres de l'empereur de Chine adressées à la reine. Le courrier se proposait de remettre ces missives au lord secrétaire pour qu'il les fît traduire ; l'huissier assure que la précaution est inutile : le Grand Turc et les princes d'Orient ajoutent toujours une traduction de la lettre en espagnol, italien, français ou latin, et la reine sait toutes ces langues, les parle avec les ambassadeurs ; c'est d'elle que son secrétaire, emprunte tout son savoir, et les flatteries succèdent aux flatteries.

Plus amusant était le petit dialogue entre un bailli et une fille de ferme. Joan, qui a un peu de l'imagination ardente de Perrette, croit aux songes. Elle n'a fait que rêver, toute la nuit, à des roseaux verts : c'est un signe certain de la venue de quelque étranger de distinction, car on ne change les roseaux qui jonchent les planchers, en guise de tapis, qu'à l'arrivée d'hôtes de quelque importance. Joan est d'autant plus sûre de son fait que deux autres présages sont venus confirmer le premier : elle a entendu les pies jacasser plus que de coutume et senti brûler son oreille gauche, ce qui annonce l'arrivée d'étrangers et doit être considéré, en hiver, comme un signe de colère. Et Joan, rivalisant avec les pies, continue à jacasser familièrement avec le bailli, sans s'apercevoir que tous ses pressentiments se sont déjà réalisés, et que l'hôte qu'elle attendait est la grande reine qui l'écoute en souriant¹.

Il eût été intéressant de savoir au juste où Jonson voulait en venir, et ce qu'il aurait fait l'année suivante ; son idée était-elle de remplacer les gambades et la pantomime des « Antimasquers » par une scène de comédie, et de lui donner un caractère exclusivement littéraire ? Prévoyait-il qu'entre des mains maladroites ou insouciantes, l'« Antimasque » pouvait être un danger pour le ballet ? Ou bien voulait-il simplement varier, quitte à revenir, à la première occasion, aux formes déjà employées ? Autant de questions qui se posent et auxquelles il est impossible de répondre. En 1613, Jonson était en France avec le fils de sir Walter Raleigh, et ne prit

1. Nichols, *Prog. Eliz.*, III, 77, 502.

aucune part aux fêtes des noces de l'électeur palatin avec la princesse Élisabeth.

Le ballet des gentilshommes de la cour fut composé par Campion. Chapman et Beaumont écrivirent les livrets des deux « Masques » présentés par les Écoles de droit¹. Les trois poètes se gardèrent bien d'omettre les « Antimasques », auxquels ils firent la part fort belle. Campion met en scène Enthée ou le délire poétique, qui doit s'unir à Orphée, l'inspiration sereine, pour célébrer l'heureux hyménée. Enthée est le captif de Mania, déesse de la folie, qui, à la demande d'Orphée, met son prisonnier en liberté; mais elle ne peut résister à la poussée terrible des fous furieux qui sortent en même temps qu'Enthée, et arrivent en scène en tourbillonnant autour de lui: c'est l'« Antimasque ». Il se compose de six hommes et de six femmes qui représentent des types divers et sont vêtus d'une manière différente: ce sont l'amoureux, le mélancolique qui voit tout en noir, l'érudit avec ses monomanies, et ainsi de suite. Cette mascarade burlesque se distingue donc de celle des satyres ou des Folies, où les personnages sont tous semblables et vêtus de la même façon. L'on avait déjà vu quelque chose d'approchant dans le *Ballet des Reines*, où les Vices, quoique tous cachés sous des haillons de sorcières, semblent avoir été reconnaissables à quelques différences dans leurs vêtements, à quelque attribut, quelque geste, aux traits et à l'expression de la physionomie. L'Ignorance a l'air endormi et stupide, on remarque tout de suite les écailles qui la recouvrent; les yeux du Soupçon sont hagards et ne se ferment jamais; la Crédulité n'a qu'une oreille; le Mensonge, par contre, a un double visage; les joues du Murmure sont pendantes, et la Malice aiguise sa langue fourchue. Les différences entre les fous furieux de Campion sont bien plus accusées du seul fait qu'ils appartiennent à des sexes, à des professions ou des conditions différentes.

Avec le ballet de Chapman, donné le lendemain, l'on revient à une petite scène de comédie, mais qui n'exclut pas les « Antimasquers », leurs danses et leur pantomime, comme le dernier divertissement de Jonson. Cette scène rappelle, par certains côtés, celle de *L'Amour rétabli*: elle en a d'abord certaines qualités: elle est familière, vivement menée, écrite, elle aussi, en prose pour la distinguer du « Masque » proprement dit, qui est en vers. L'on y retrouve ensuite des souvenirs évidents, à commencer par le dieu Plutus: il a renoncé cette fois à se parer des attributs de Cupidon; la leçon de

1. Chapman semble avoir eu quelque querelle avec Campion; l'on en perçoit peut-être un écho dans le livret de son ballet, où il définit les mots *Insania* et *Divinus furor* d'une manière qui fait penser qu'il désapprouvait l'emploi qu'en avait fait Campion dans son ballet (*Mania* et *Poeticus furor*). De même, dans les dernières lignes, ne fait-il pas allusion à la profession médicale de Campion, qui se trouvait ainsi suivre deux carrières: celles du poète et du médecin?

Robin Goodfellow a donc porté ses fruits. Plutus rencontre Capriccio, « homme d'esprit, » comme il s'intitule lui-même, qui est venu prêter son concours à la fête. Plutus et lui ne sont pas faits pour s'entendre; mais le dieu, qui a au suprême degré le sens des affaires, consent à en tirer parti. Capriccio fait paraître une troupe de voyageurs accomplis et fantasques qui excellent, dit-il, à danser les « Antimasques » : ces voyageurs sont des babouins, trait de satire à l'adresse des Anglais, qui, comme on le verra plus loin, singeaient les manières et les modes de tous les peuples chez qui ils passaient. La danse des « globe-trotters » simiesques fut, d'après Chapman, « grotesque et fort divertissante ». A cette introduction familière, « Low Induction, » succède le ballet, pendant lequel les porteurs de torches dansent gaiement « un autre « Antimaske ».

Beaumont devait pousser l'audace plus loin encore : il répartit les seize danseurs de son premier « Antimasque » en quatre séries de personnages différents : naïades, hyades, amours et statues, qui entrent l'une après l'autre, dansent chacune à son tour, puis toutes ensemble. Ce sont donc quatre entrées distinctes et cinq danses au lieu d'une. Comme si ces changements ne suffisaient pas, il y a un second ballet burlesque composé de types tous différents, et empruntés peut-être à une comédie de sir Philip Sidney, représentée à Wanstead en 1578 : *La Dame de Mai*. La danse fut enlevée avec un entrain fou, et les rôles mimés parurent si amusants que les rires et les applaudissements couvrirent les orchestres pendant tout le temps que dura ce spectacle. « Le roi, rapporte fièrement l'auteur, rappela cet « Antimasque », à la fin, ainsi que le premier; mais une des statues était déjà déshabillée. » L'idée de Beaumont, comme il le dit lui-même, était de donner plus de variété à son œuvre¹, mais il omet de nous dire si le moyen qu'il employa ne lui fut pas suggéré par la division en entrées des ballets français. L'on serait d'autant plus enclin à le croire que le Père Ménestrier, dans son ouvrage sur les ballets, nous apprend que des Français travaillèrent aux fêtes de 1613. « Par un malheur assez ordinaire pour les gens de lettres, écrit le savant jésuite, ceux qui seroient les plus capables de conduire ces ouvrages, n'y sont pas toujours employez, et l'on s'en remet à des gens qui n'y entendent rien, tandis que les plus habiles sont obligez d'aller exercer leurs Talens en des Pays étrangers... des François firent en Angleterre et dans le Palatinat des Spectacles aussi ingénieux que magnifiques pour les Noces de Frédéric V, Comte Palatin du Rhin, avec Madame Elisabeth, fille unique et Princesse de la

1. « Mercury, for his part, brings forth an anti-masque all of spirits or divine natures; but yet not of one kind or livery (because that had been so much in use heretofore). »

Grande-Bretagne¹. » L'auteur décrit ces fêtes et ballets parmi lesquels figurent ceux de Campion et de Chapman. Il est très possible que ces Français, dont les noms ne nous sont pas connus, aient collaboré à quelque « Masque », soit pour en suggérer le sujet, soit pour les danses ou la mise en scène. N'oublions pas, cependant, qu'Inigo Jones s'était chargé de la décoration des ballets de Campion et de Chapman; mais qui travailla à celle du « Masque » de Beaumont? Il se peut donc que des artistes français aient été appelés à s'en occuper et soient responsables de la division de l'« Antimasque » en des entrées successives d'un petit nombre de personnages, telles qu'on les rencontre dans les ballets français de l'époque.

Quoi qu'il en soit, l'innovation avait été fort bien accueillie, et l'année suivante, Campion s'empresse de l'adopter dans le « Masque » qu'il compose pour le mariage du favori Somerset avec l'épouse divorcée du comte d'Essex. Il met en scène deux « Antimasques » : le premier, comme dans le ballet précédent, consiste en quatre séries de quatre personnes. Chaque entrée danse au moment où elle paraît et ce premier intermède se termine par une danse générale. Le second consiste en une ronde de joyeux matelots.

Jonson ne pouvait voir sans inquiétude les proportions que ses rivaux donnaient à l'« Antimasque », ni surtout ce qu'ils étaient en train d'en faire. Ce n'était plus un moyen de produire un contraste, un repoussoir, mais un second divertissement à côté du premier, car il n'était plus rattaché au « Masque » que par des liens assez lâches. Il se développait aux dépens du ballet, aux dépens de sa valeur littéraire, et faisait la part trop belle à la pantomime et aux gambades. Or Jonson s'était élevé déjà à plusieurs reprises contre l'amour de ses contemporains pour les giges et les pitreries au théâtre : il avait flétri en termes énergiques le mauvais goût de son époque : « these jig-given times, » comme il l'appelle avec mépris². Il ne pouvait donc voir, sans une appréhension et un dépit bien naturels, le danger dont était menacé un genre qu'il avait porté à un si haut degré d'excellence. Son *Ballet des Irlandais* fut représenté trois jours après le « Masque » de Campion : Jonson se contente d'un seul « Antimasque », mais il en concentre tout l'intérêt, tout le comique dans une petite scène très amusante où il proteste en passant contre les entrées du ballet de Campion. A peine le roi a-t-il pris place que plusieurs valets irlandais paraissent en scène : « Pour l'amour de Dieu demande Patrick où est le roi, lequel c'est-il, montre-moi son doux visage? — Parbleu, mais ma parole, le voilà, réplique Dennis. Ah ! si c'est bien toi le roi Jacques, moi je m'appelle Dennis, »

1. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, p. 110.

2. *Catilina*, dédicace.

et il se présente au souverain sans plus de façons; il est vrai qu'il fait partie de sa maison, c'est son marchand de pommes; si Sa Majesté en doute, qu'elle fasse appeler le comptable de ses cuisines. Donnell et Dermock sont de moins belle humeur; ils ont fait connaissance avec le bâton blanc du chambellan et comme, en vrais Irlandais, ils ont la tête près du bonnet, ils disent tout haut ce qu'ils pensent : « Est-ce l'usage ici de battre les ambassadeurs et de leur donner des coups sur la tête avec un bâton blanc? » En valets fidèles et jaloux de l'honneur de leurs maîtres, ils ne veulent supporter aucun affront; ne rejaillirait-il pas sur ceux dont ils portent la livrée? Après tout le laquais d'un ambassadeur n'est-il pas lui aussi un personnage diplomatique? Dennis calme Dermock de son mieux et les questions recommencent : « Où est le roi? Lequel est le roi? Est-ce là le roi? Dieu le bénisse. — Tais-toi donc, interrompt Dennis, et prends garde à ce que tu dis, mon bonhomme. — Je dis que Jésus le bénisse; réplique Dermock piqué, qu'ai-je besoin de faire attention pour dire cela? » Donnell prend à son tour la parole, bénit le roi et la reine et raconte qu'il vient de très loin; mais à peine a-t-il commencé que Dennis l'interrompt pour lui rappeler que c'est lui qui doit parler : on l'a entraîné à la cour pour cela. « Oui, répond Donnell, mais grâce à Dieu, je t'assure que je peux très bien raconter mon histoire moi-même maintenant que je suis arrivé : je t'en prie, écoute-moi, roi Jacques. — Je t'en prie, reprend Dennis, écoute-moi, roi Jacques, je peux te la raconter mieux que lui. — N'écoute ni l'un ni l'autre, crie à son tour Patrick, voici Dermock qui parlera dix fois mieux qu'eux. — Ma foi, non, joli cœur, répond Dermock, tu en as menti : Patrick est celui de nous quatre qui a la langue la mieux pendue; de grâce, écoute-le. — Sur le salut de mon âme, jure Patrick, tu mens, car je suis la plus mauvaise langue de toute la bande. Qui veut parler? — Ma foi, pas moi, dit Donnell qui, il y a quelques secondes, brûlait de faire son discours. — Sur la tête de mon père, ni moi non plus, répond Dermock. — Mais alors, Dennis, parle, suggère Patrick. — Que le diable m'emporte si je parle ! » déclare Dennis. Personne ne veut plus parler. Pour sauver la situation Patrick se dévoue; mais à peine a-t-il commencé que les autres reprennent courage, et c'est maintenant à qui l'interrompt pour placer son mot, ajouter un détail, si bien que Patrick impatienté s'écrie tout à coup : « Eh ! bonté divine, racontez votre histoire vous-mêmes ! » Mais le chariot est sorti de l'ornière et nos Irlandais, chacun tirant de son côté, s'interrompant l'un l'autre, se complétant, se contredisant, réussissent tant bien que mal à raconter qui ils sont, d'où ils viennent, comment leurs maîtres sont arrivés pour représenter l'Irlande aux noces du favori, et comment ils se proposent d'émerveiller toute la cour par leurs danses, car ce sont les meilleurs danseurs du monde. La petite scène se continue et

s'achève sur le même ton : c'est une satire amusante et sans malice du caractère mobile, impulsif et familier des Irlandais, de leur bonhomie, mais aussi de leur « humeur brouillonne »¹.

Après les changements de Chapman, Beaumont et Campion, Jonson savait qu'il ne pourrait ressaisir son public qu'en l'amusant, et il réussit à le divertir de la meilleure façon, non point par le nombre, la variété et l'excentricité des personnages, des costumes et des danses, mais par l'esprit et la verve qu'il déploya dans les deux pages de sa petite comédie. En d'autres termes, Jonson tournait de nouveau l'attention du public vers la valeur littéraire du «Masque», et cherchait à enrayer les fâcheuses tendances qui n'auraient pas tardé à réduire le ballet à une série de pitreries, dignes des clowns qui dansaient les gagues ou chantaient des chansonnettes sur les scènes publiques. Il alla jusqu'à faire dans son ballet des allusions satiriques à celui de Campion. Ce dernier avait en effet imaginé que certains chevaliers se rendaient à la cour pour rehausser les fêtes de leur présence; des puissances malfaisantes, toujours à l'affût d'un mauvais coup, décidaient de les arrêter en route : quatre Vices, Rumeur, Crédulité, Erreur et Curiosité déchaînaient une tempête, et des monstres marins attaquaient les vaisseaux qui étaient engloutis par les flots. Tout l'univers se trouvait en proie à la plus grande confusion et les Vices entraînaient à un moment donné en scène entraînant après eux les vents, les éléments et les parties du monde, tous dans le plus complet désordre. Échappés au naufrage, les écuyers des chevaliers venaient implorer l'assistance de la reine, qui, en cueillant un rameau d'un arbre d'or, pouvait rompre les maléfices et délivrer les victimes. Aussitôt après, un nuage descendait et montrait six des chevaliers que l'on croyait noyés, tandis que les six autres, changés l'on ne sait trop pourquoi en statues, s'animaient de nouveau. Les laquais irlandais n'approuvaient pas plus que Jonson le ballet de Campion, et se gênèrent d'autant moins pour le dire qu'ils servaient de porte-voix au rude Ben. Leurs maîtres, comme les chevaliers, ont eu à souffrir d'une mer démontée : tous leurs vêtements ont été perdus et, pour comble de malheur, il ne s'est pas trouvé de monstre marin assez complaisant pour sauver leurs riches atours; ils n'ont même pas pu avoir recours à un nuage pour les repêcher du fond de l'eau. Mais les danses n'en seront pas moins belles, en dépit que les ambassadeurs n'aient pas été amenés par les bons vents, ni préservés par les éléments, ni poussés vers l'une des quatre parties du monde pour y prendre pied.

La cour donna gain de cause à Jonson, et si le «Masque» des Irlandais mécontenta certains, il sut plaire au roi qui le fit rejouer le 3 janvier 1614 : ce fut le premier ballet à obtenir les honneurs d'une

1. Dans *For the Honour of Wales*, Jonson met les Gallois sur la sellette.

reprise¹. Dans la plupart des « Masques » suivants, Jonson s'en tient au contraste entre l'« Antimasque » et le « Masque » : aux monstres élaborés par les alchimistes, il oppose les fils glorieux de la nature ; aux maux de l'Age de fer, les demi-dieux qui reviennent sur la terre avec le nouvel Age d'or.

Ces « Antimasques » de Jonson sont d'une étonnante variété. Les personnages ne sont jamais les mêmes ; tantôt il les présente au moyen d'une simple tirade comme celle de l'Age de fer, tantôt il revient à la petite comédie : c'est la forme qu'il préfère et il la traite avec un admirable talent. Il s'en sert, en passant, pour railler les abus ou les ridicules du jour, et ces « Antimasques » prennent ainsi un intérêt nouveau, deviennent, à l'occasion, des sortes de petites « revues », où l'on entend parler les « grotesques » du jour, où on les voit passer sous ses yeux ; à tous les attraites de ces ballets burlesques, s'en ajoute donc un nouveau : l'actualité. Jonson met ainsi en scène les alchimistes qui font tant de dupes à la cour, les nouvellistes, les mécontents, Archie qui revient d'Espagne, ou d'autres personnes que nous ne savons pas reconnaître.

L'actualité du XVII^e siècle est le document du XX^e, et l'on trouvera dans les « Antimasques » plus d'un écho des événements de l'époque, plus d'un fait divers, des esquisses ou des portraits de types disparus, toutes choses qui nous intéressent parce qu'elles touchent à l'homme, et méritent de faire, ici même, l'objet d'études particulières.

Cette admirable variété n'est nulle part plus évidente que dans ce qui pourrait s'appeler le « jeu des personnages » : Jonson en dispose avec toute l'adresse, toute la souplesse d'un joueur d'échecs consommé, qui a mille bons tours dans son sac, et procède toujours par quelque coup nouveau qui surprend et déconcerte l'adversaire. Tantôt en effet une même personne sert à présenter l'« Antimasque » et le « Masque », comme Mercure dans *Les Amants redevenus hommes* ; tantôt il y a deux « Presenters » : l'un pour le ballet burlesque, l'autre pour le grand ballet, comme c'est le cas dans *L'Anniversaire de Pan*. Ailleurs, au lieu d'un « Antimasque », il y en a deux, et chacun d'eux a son porte-parole². Parfois un acteur, Mercure par exemple, prend part à l'« Antimasque », où il cherche à échapper aux alchimistes, ses bourreaux, et sert en outre à marquer la transition au « Masque » en faisant appel à Nature chargée de présenter les « Masquers »³. Parfois, l'acteur reste en scène après l'« Antimasque », et participe à quelque dialogue ayant pour objet d'annoncer et de faire connaître les danseurs qui vont entrer en scène⁴. L'on trouve encore les « Presenters » de « l'Antimasque »

1. *S. P. J. I*, LXXVI, a. 2.

2. *M. of Augurs*.

3. *Mercury Vindicated*.

4. *The Golden Age*.

en conversation avec plusieurs autres personnages qui ne sont là que pour faire nombre et donner plus d'ampleur à la petite comédie. Dans *Les Nouvelles du nouveau-monde découvert dans la lune*, à côté des hérauts, chargés l'un de l'« Antimasque », l'autre du « Masque », l'on rencontre un imprimeur, un chroniqueur et un « nouvelliste à la main ». Et l'on pourrait citer bien d'autres exemples qui prouveraient que Jonson maniait ses « pièces » en grand maître de l'échiquier : nul en effet n'aurait pu lui en remontrer, nul ne savait comme lui présenter ses « Antimasques » et les rattacher au ballet proprement dit.

Dès 1615, Jonson, cédant sans doute à l'opinion de la cour, avait recours à deux ballets grotesques. Dans *L'Age d'or*, représenté, croit-on, en 1616, il n'y en a qu'un, mais c'est désormais l'exception. Jonson résiste le plus longtemps possible au goût de son époque, mais il faut faire la part du feu ; et puis il n'est pas seul à travailler aux « Masques » de la cour : ses collaborateurs ont voix au chapitre, et certain d'entre eux, Inigo Jones, est devenu un personnage important, un rival, qui plus est, avec lequel il faut compter dorénavant. Au fond, le poète n'est pas content, et il ne peut s'empêcher de décocher de temps à autre quelques traits à l'adresse de ses contemporains et de ses concurrents. Van Goose, le célèbre Van Goose, vient présenter un « Masque » à la cour ; Van Goose est un connaisseur, un amateur, un artiste sans rival : il a voyagé partout, tout vu, tout retenu ; il n'a pas son pareil (c'est lui qui le dit !) pour mettre en scène mascarades et ballets burlesques : il a choisi pour ce soir-là un « Antimasque » d'ours : il n'y a point de spectacle plus gracieux ou plus rare ; et il faut l'entendre pérorer ! Il offre maintenant d'évoquer des Turcs, les trente mille janissaires du sultan, ses eunuques, son harem, le grand Khan de Tartarie, que sais-je encore ? Le bonhomme Notch l'écoute, bouche bée : « Voilà un admirable artiste ! » se dit-il tout bas, tandis que Van Goose continue à faire défiler devant ses yeux les projets les plus mirifiques. Notch, qui a au fond le bon sens de M. Jourdain, ne tient ni au Grand Turc, ni au Khan de Tartarie, « leurs noms, dit-il, sont trop grands pour cette salle ; » pour un peu, il ajouterait comme l'autre qu'« il y a trop de tintamarre là-dedans, trop de brouillamini ». Il demande à voir tout simplement, soit une troupe de comédiens de province, soit des pèlerins gallois. Qu'à cela ne tienne ! Van Goose fera voir tout ce qu'on voudra et non seulement ces pèlerins-là, mais encore tous les pèlerins du monde. « Mais, remarque le valet des menus plaisirs, qui est une autorité dans la matière, qu'est-ce que tout cela a à voir avec notre Masque ? — Oh ! Monsieur, répond Van Goose du haut de sa grandeur, tant mieux pour l'« Antimasque ; » plus il est absurde, plus il s'écarte du sujet et plus il est beau ; s'il est étranger à la chose,

il n'en est que plus artistique, car il y a l'Art et il y a la Nature, comme vous allez le voir. Hocos pocos, paucos palabros ! » Il y a fort à gager que si le valet des menus plaisirs s'était appelé Pantagruel, il aurait donné à Van Goose un « tour de peigne » aussi vigoureux que celui qu'il avait administré jadis à l'écolier limousin pour son « langage diabolique ».

Même attaque dans le ballet du *Triomphe de Neptune*. Un poète s'avance dans le Banqueting-House; il n'a pas fait un pas qu'il s'entend vivement interpellé, c'est un chef de cuisine qui lui demande ce qu'il vient faire là, car le maître-queux est bien chez lui dans la salle des banquets et veut le faire savoir et le faire sentir. Le pauvre poète, tout confus, cherche à gagner les bonnes grâces du gâte-sauce et en fait son confident; il lui parle du livret du « Masque » qu'il vient de composer et lui en donne un aperçu. « Mais, demande l'autre, où est votre « Antimasque » dans tout cela ? Il me tarde d'en entendre parler. — Ma foi, nous n'en avons pas, avoue le poète. — Vous n'en avez pas ! — Non, je vous l'assure, et je ne trouve pas qu'ils soient dignes d'être présentés à la cour, ils sont toujours étrangers au sujet, de simples hors-d'œuvre, et tout au plus des bagatelles bizarres. »

Jonson s'était refusé à fractionner ses « Antimasques » en diverses entrées, et résista tant qu'il le put : dans les ballets du *Triomphe de Neptune* (1624), et des *Iles fortunées* (1625), les danseurs comiques étaient tous différents et nettement distincts les uns des autres, comme dans le deuxième « Antimasque » du ballet de Beaumont; mais ce ne fut qu'en 1631 qu'il se décida, sans doute forcé et contraint, à adopter la division en entrées introduite dix-huit ans auparavant. Peut-être faut-il voir là l'effet d'une nouvelle influence française, due à la reine Henriette-Marie et à son entourage. Les douze amants dénaturés du *Triomphe de l'Amour à Callipolis* semblent avoir paru trois par trois; mais dans *Chloridia* il n'y a plus de doute possible, puisque les diverses entrées sont nettement séparées les unes des autres : il n'y en a pas moins de huit.

En 1622, Jonson, d'accord sans doute avec son collaborateur Inigo Jones, et peut-être à son instigation, modifia quelque peu la conclusion du ballet. De nouveaux personnages paraissaient à ce moment en scène pour lui donner plus de grandeur. Il faut se rappeler que le « Masque » proprement dit était depuis quelque temps chanté en entier, qu'il s'agisse d'un récitatif mêlé ou suivi de plusieurs chansons, ou d'une simple série de ces chansons. Ces personnages venaient s'ajouter aux chanteurs déjà en scène pour le « finale » : l'Olympe s'ouvrait laissant voir les dieux, ou bien encore des divinités descendaient sur quelque machine, et ce somptueux spectacle, joint à la musique des chœurs et des orchestres, achevait le « Masque » de la manière la plus brillante.

A partir de 1622, avec le *Ballet des Augures*, la plupart des « Masques » prennent fin de cette manière; les successeurs de Jonson ne manquent pas de tirer tout le parti possible du procédé afin de satisfaire le goût de plus en plus vif de leurs contemporains pour les beaux effets de mise en scène.

Somme toute, l'on a raison de considérer le « Masque » comme l'œuvre de Jonson : de 1605 à 1631, il compose, à quelques rares exceptions près, tous les ballets de la cour. L'on en possède vingt-six, sans parler des « Entertainments » et des cartels pour des combats à la barrière ou des courses à la bague. Le principal mérite du poète est d'avoir donné au genre son intérêt, sa beauté littéraires et la vie d'une œuvre dramatique. Sans doute il profite des efforts de ses devanciers, de leurs livrets, de leurs pièces, de leurs « Entertainments »; mais quel est l'écrivain qui peut se vanter de s'en être jamais affranchi? Il trouve un divertissement encore lourd, roide et gauche, il l'assouplit, l'anime et le transforme en un petit drame alerte et plein de vie. Bientôt son ballet devient à la fois une petite comédie et une petite pièce lyrique; l'unité n'a presque jamais à en souffrir et l'opposition même des deux parties sert à les mettre l'une et l'autre en plein relief; ainsi, entre les mains de ce grand auteur dramatique, le « Masque » est devenu doublement dramatique.

Les dimensions si restreintes du ballet — cinq ou six pages et bien souvent moins — constituent l'une des difficultés du genre; mais en deux ou trois pages, Jonson concentre toute une petite comédie, lance quelques traits de satire, esquisse des portraits avec une telle vivacité et une telle sûreté de main qu'il nous semble presque avoir lu tout un acte d'une comédie ou même davantage, tant ses personnages nous paraissent déjà familiers. La petite féerie qu'est souvent le « Masque » proprement dit, renferme soit une tirade éloquente ou ingénieuse, soit une chanson pleine de charme, soit quelques fraîches images, soit enfin un beau vers bien frappé, et les lecteurs, parmi des flatteries qui les feront sourire, pourront toujours recueillir quelque trésor. Qu'on lise donc les « Masques » de Jonson comme le reste de son œuvre : on l'y trouvera aux prises avec des difficultés nouvelles et non des moindres, car si « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens », c'est aussi l'une des plus délicates et des moins faciles.

Une étude sur Jonson poète satirique et poète lyrique ne serait pas complète si elle ne tenait compte des ballets. A toutes les chansons qu'il insère dans ses pièces ou dont il forme ses recueils s'ajoutent toutes celles des « Masques ». Épithalames pompeux, ballade d'un montreur d'ours, petites pièces de vers galantes, hymnes; refrains de satyres : la variété de ces poèmes est merveilleuse¹.

1. V. pour l'influence du lyrisme des ballets de Jonson sur Herrick, Gosse, *XVIIth Century Studies*, p. 129.

Mis en musique par des maîtres habiles, certains figurent dans les recueils du temps; galants et jeunes filles les chantaient en s'accompagnant du luth. Ils devinrent populaires : nul ne le fut plus que la fameuse ballade de Cocklorrel, et il nous en reste des exemplaires grossièrement imprimés sur des feuilles volantes, ornés de quelque bois plus ou moins effacé, qui durent être vendus par des chanteurs de complaintes dans les ruelles de la cité, ou par maître Nightingale sur le champ de foire de Smithfield, au jour de la Saint-Barthélemy¹. Et leur popularité dure encore : les faiseurs d'anthologie les recueillent avec soin; John Addington Symonds cite les plus gracieuses ou les plus belles dans son livre sur *Les Prédécesseurs de Shakspeare dans le drame anglais*; des mains pieuses et habiles ont traduit la plupart d'entre elles en français².

Jonson savait mieux que personne ce que valait son œuvre. Drummond rapporte une boutade bien caractéristique du poète : il lui déclara qu'après lui, Fletcher et Chapman étaient seuls capables de composer un « Masque »³. C'est là une de ces bouffées d'orgueil qui n'aurait sans doute pas été relevée par les habitués du poète, mais elle ne pouvait manquer de frapper Drummond qui le voyait pour la première fois. Jonson, en l'occurrence, était allé un peu trop loin : les ballets de Campion pouvaient ne point plaire à notre poète, ils n'en restent pas moins, les deux premiers surtout, des œuvres fort intéressantes. Campion avait sans doute aux yeux de son rival le grand tort de s'inspirer des poètes italiens plutôt que des maîtres classiques : aux fables antiques il préférait la magie et les enchantements et il a puisé dans le Tasse les éléments de ses ballets. Jonson devait désapprouver l'importance que Campion, poète lyrique, musicien et compositeur, donnait dans ses « Masques » à la musique et à la mise en scène. L'on verra plus loin que ces œuvres ont leur place marquée dans une histoire des origines de l'opéra en Angleterre. Campion ne construit pas ses ballets avec la même sûreté de main que Jonson; la composition en est beaucoup plus lâche et l'on sent qu'il se laisse entraîner par son sujet, la perspective d'un beau spectacle, et surtout par les charmes irrésistibles d'une belle mélodie. Jonson relègue au second plan les plaisirs des sens; Campion cherche avant tout à enchanter son auditoire, soit par l'harmonie de ses vers, soit par la beauté ou l'éclat de la mise en scène, soit enfin par un air qui caresse doucement l'oreille.

L'on comprend donc, à la rigueur, que Jonson ait omis le

1. *Roxburghe Ballads*, VII.

2. Castelain, *Ben Jonson*, p. 635 et suiv.

3. *Conversations*, III.

nom de Champion, mais l'on est surpris qu'il ait passé sous silence celui de William Browne. Il n'a écrit qu'un seul ballet, il est vrai, et qui ne fut pas représenté à la cour, en admettant même qu'il l'ait jamais été; mais tout cela n'enlève rien à la beauté de cette œuvre qui mériterait d'être plus connue. Elle a pour sujet l'épisode bien connu d'Ulysse et de Circé: il était difficile de faire un meilleur choix, car la fable se prête admirablement aux effets si différents de l'« Antimasque » et du « Masque ». Les chants harmonieux et berceurs des sirènes, le bref mais poétique dialogue entre l'enchantresse et le fils de Laërte, l'érudition même de l'auteur, et la conscience avec laquelle il indique ses emprunts dans ses notes, semblaient faits pour attirer l'attention et la sympathie de Jonson. Mais peut-être ce dernier, qui avait adressé, en 1616, quelques vers des plus flatteurs à celui qu'il appelait « My truly beloved friend, Master Browne », ne voyait-il en lui que l'auteur des *Pastorales de Britannia*. Un jeune homme, qui n'avait composé qu'un ballet pour une des écoles de droit, ne pouvait pas prendre place à côté des trois seuls poètes anglais qui savaient faire un « Masque ».

Le ballet de Chapman (celui de Fletcher est perdu) nous paraît franchement inférieur à celui de Browne: il n'en a pas à beaucoup près le charme, mais il est mieux composé et rappelle beaucoup à cet égard les « Masques » de Ben Jonson: peut-être ce dernier avait-il spécialement en vue la construction, et puis comment Drummond a-t-il rapporté le propos? Mais au cas où il ne s'agirait que de la composition, la boutade deviendrait un jugement d'une très grande justesse, car Champion, Browne et tous les autres écrivains de « Masques » ont été à l'école de Jonson, sans d'ailleurs arriver jamais à acquérir le talent avec lequel il a su choisir ses sujets, les adapter aux grandes lignes du « Masque », et assurer l'équilibre de toutes les parties de son œuvre.

Il n'en reste pas moins vrai que « la passion maîtresse de Jonson était l'orgueil, un orgueil fou...: il éclate à chaque instant dans son œuvre; et c'est même la plus amusante caractéristique de cet orgueil, qu'il s'étale avec une complaisance aussi naïve »¹. Ben considère que les spectateurs de ses pièces, et même de ses ballets, doivent s'estimer heureux d'entendre parler de lui. Ce sont d'abord des allusions discrètes, passagères et quelque peu railleuses; mais au retour de son fameux voyage à pied à Édimbourg, il croit devoir faire dire à certain personnage du « Masque » de 1621: « Un de nos plus grands poètes (pour ma part je ne sais ce qu'il vaut) est allé à Édimbourg à pied et nous est revenu de même... » Pendant qu'il se célébrait de la sorte, Drummond rédigeait ses conversations avec le poète et les terminait par quelques lignes bien dures à son adresse,

1. Castelain, p. 73, 74. — Howell, II, 136. — Suckling, *A Session of Poets*.

où il attaquait la suffisance et la vanité de l'écrivain, toujours porté à se faire valoir au détriment des autres, à perdre un ami plutôt que de supprimer une plaisanterie blessante, à chercher querelle, ou à tirer vengeance de quelque adversaire¹.

Avec qui, en effet, Jonson n'avait-il pas eu maille à partir? Je laisse de côté le meurtre de l'acteur Gabriel Spencer, la querelle avec Marston et Dekker, les démêlés avec la justice à propos de *Eastward Hoe* et dans d'autres circonstances moins connues², pour m'en tenir aux disputes et polémiques qui touchent au « Masque ». On l'a déjà vu, expulsé du ballet de Daniel, attaquer et harceler sans trêve ni merci son rival malheureux; puis il a décoché quelques traits à Campion; maintenant il s'en prend à Middleton, coupable à ses yeux d'être un poète pour dames. Middleton avait eu le tort de faire précéder la relation de son ballet, représenté en 1619, de quelques vers où il se félicitait d'avoir été apprécié des dames à qui il l'avait galamment dédié³. Jonson, qui avait déclaré quelques mois auparavant à Drummond que Middleton était « un individu de bas étage »⁴, crut que son devoir de gardien du Parnasse l'obligeait à mettre ce rimailleur à la raison : « De grâce, est-ce un poète pour hommes ou un poète pour dames? fait-il demander à l'un des nouvellistes de son *Masque du nouveau monde découvert dans la lune*. — Existe-t-il donc une différence de ce genre? se récrie son interlocuteur. — Tout aussi bien, répond un autre nouvelliste, qu'entre un tailleur pour hommes et un tailleur pour dames. — Expliquez-vous, je vous en prie. — Voici : votre poète pour hommes peut éclater d'une voix forte et sonore, comme on l'a dit de Pindare : « *Monte decurrens velut amnis*; » mais votre poète pour dames doit être coulant, caresser l'oreille et, comme l'un d'eux l'a dit gentiment en parlant de lui-même, « il doit écrire » en vers doux et onctueux comme de la crème, sans torrents et » avec à peine un faible courant. » — En savez-vous plus long? — Non, je n'ai pu recueillir que ce fragment. — Quel dommage que

1. Jonson parle de lui dans *The Staple of News*, Induction; *Id.*, I, II; IV, I. — *The Magnetic Lady*, Induc., I, I; III, IV, etc. — Pour les masques, v. *Love restored*, *For the Honour of Wales*, etc.

2. Castelain, 17-21, 33, etc.

3. En particulier le dernier vers : « Being made for ladies, ladies understood. » Evans, *English Masques*, p. 136, dit en parlant de Middleton : « Perhaps he is the poet glanced at in the text. Mr. Fleay, however, suggests that it is Campion who, in the address to the reader at the end of his *Masque at Lord Hay's Marriage* (1607), had written :

« ... a Lady's praise
» Shall content my proudest hope.
» Their applause was all my scope;
» And to their shrines properly
» Revels dedicated be :
» Whose soft ears none ought to pierce
» But with smooth and gentle verse. »

4. *Convers.*, XI.

vous n'avez pas tout le morceau : il eût pu servir de modèle à toute poésie¹. »

En 1623, Jonson fait une nouvelle victime, c'est encore un poète et un poète de quelque mérite : George Wither, l'ami de Drayton et le collaborateur de William Browne². Wither avait commencé par écrire des satires réunies sous ce titre cruel : *Les Abus démasqués et flagellés*. La première édition fut, croit-on, supprimée, et la seconde lui valut un séjour en prison. Calmé par un accueil aussi froid, le malheureux poète abandonna la satire, consacra à la poésie lyrique les loisirs de sa captivité, et composa plusieurs églogues. En 1620 ou 1621, un éditeur sans scrupules réimprima toute l'œuvre de Wither sans même le prévenir ; pour comble de malheur, le texte était des plus incorrects. Le poète, qui n'avait vraiment pas de chance, prit le parti de préparer lui-même une édition complète de ses œuvres. Le volume parut en 1622 : il était intitulé *Juvenilia*. Entre temps, en 1621, il avait publié sa *Devise*, sorte d'apologie en vers de ses opinions, de ses faits et gestes : le tout formait une sorte de commentaire de la fameuse devise : « *Nec habeo, nec careo, nec curo.* » La fatuité de l'auteur s'y étale avec une naïveté et une candeur qui font sourire. L'absurdité de ce malheureux poème ne pouvait échapper à l'œil vigilant et jaloux de Jonson. L'on se figure la joie malicieuse du rude Ben lorsqu'il jeta les yeux sur la gravure en tête de la brochure. Le poète s'y est fait représenter juché sur la cime d'un rocher d'où il semble défier les attaques de ses ennemis ; il est dans le simple appareil de la vérité sortant de son puits ; une corne d'abondance lui sert de siège et il s'appuie sur une colonne, emblème de sa fortitude et de sa constance. Sa belle chevelure est ceinte d'une couronne de lauriers³, et ses yeux, levés au ciel, soutiennent l'éclat du soleil divin, sur le disque radieux duquel se détache, en caractères hébraïques, le nom du Tout-Puissant. Au-dessus de sa tête voltigent de petits anges joufflus et goguenards. De ses lèvres part et se déroule une banderole portant ces mots : « *Nec careo.* » Du pied, nouveau Diogène, il repousse avec

1. « Must write a verse as smooth and calm as cream,
In which there is no torrent, nor scarce stream.

Repris dans *Discoveries*, Ingeniorum discrimina. Not. 5.

They write a verse as smooth, as soft as cream;
In which there is no torrent, nor scarce stream.

V. Evans, p. 136, n. 1. — Fleay croit que ces deux vers auraient été empruntés au ballet dansé à la cour en 1619 et qui aurait été composé par Campion ; il ne cite aucune preuve à l'appui ; c'est une simple hypothèse qui ne repose, semble-t-il, sur rien. Campion meurt au début de 1620. Jonson se serait donc attaqué à un mort dans son ballet de 1621 ?

2. *D. N. B.*, LXII. — F. Sidgwick, *The Poetry of George Wither*, Introd.

3. Wither, en tête de l'éd. de *The Abuses stript and whipt*, publiée en 1617, place son portrait avec l'inscription : « I grow and wither both together. » Le portrait provient sans doute d'une éd. antérieure, car il représente Wither à vingt et un ans (1611).

mépris le globe terrestre, au-dessous duquel, par un hasard heureux, une seconde banderole s'est déroulée avec cette inscription : « *Nec curo.* » Au premier plan, séparé du poète par un fleuve aux ondes plus noires que celles du Styx, s'étend un territoire sur lequel se dressent un château, deux arbres dont les formes coniques feraient la joie d'un géomètre, et un coursier aux dimensions si alarmantes qu'on serait tenté de le prendre pour le cheval de Troie; une troisième banderole, qui paraît sortir du bout de l'index de la main droite du poète, franchit, pont fragile, le sombre torrent et repose à quelques pas du gigantesque cheval; elle porte ces mots : « *Nec habeo.* » En vain des dragons fondent-ils sur le poète, en vain des ennemis, trop éloignés pour y reconnaître Jonson, font-ils pleuvoir sur lui une grêle de traits, ravi en extase et protégé par les anges, George Wither reste invulnérable, que dis-je, impénétrable, car les traits se brisent ou rebondissent de ses membres nus et, prodige plus surprenant encore, se retournent, la pointe en avant, contre ceux qui les ont lancés. En dépit ou en raison de ces merveilleuses vertus du poète, Jonson prit plaisir à vider tout son carquois contre cet imposteur; en d'autres termes, il en fit le personnage principal, le bouffon d'un de ses « Antimasques »¹. Il le baptise Chronomastix, le couronne de lauriers et l'arme d'un fouet pour flageller les vices du temps. Jonson avait sans doute en vue une autre belle gravure que Wither avait mise en tête de son *Scourge* et qui représentait un satyre armé d'un fouet et soufflant dans la trompette de la Renommée². Chronomastix parle en vers, comme il écrit, c'est-à-dire détestablement; cette parodie de la poésie de Wither est assez amusante; elle conserve l'emphase, la fatuité, la platitude et les nombreuses « chevilles » de l'original. Le grand Réformateur était venu corriger son siècle, mais à la vue de la Renommée il s'en éprend, paraît prêt à laisser tomber son fouet, et déclare galamment à la déesse qu'il brûle de la servir et de s'illustrer. La Renommée reçoit fort mal cette déclaration désintéressée : « Arrière, lui dit-elle, je ne te connais point, misérable imposteur, esclave de la vaine gloire, charlatan de la pensée, vantard incorrigible. La Gloire n'embouche point sa trompette pour des vaniteux et des imbéciles de ton espèce; c'est l'Infamie que tu sers et que tu suis, objet du mépris de toutes les Muses. Va t'ébattre avec tes ignorants admirateurs et laisse là les noms qui ont droit au respect. » Et le pauvre Chronomastix, tout penaud, fait appel en gémissant à la sympathie de tous ses admirateurs : apprentis, ouvriers à la journée,

1. *Time Vindicated*. Était-ce le premier démêlé entre les deux poètes? Jonson ne serait-il peut-être pas visé dans un passage de la préface du prétendu « Stationer », en tête de *Philarète* : l'auteur, y lit-on, a refusé d'éclaircir certains passages obscurs pour voir : « What Sir Politick Would Bee and his Companions could picke out of it. » Sir Politick, qui est un des caractères de *Volpone*, désignerait-il Jonson?

2. *Abuses*, éd. 1617, p. 307.

commis illettrés, rimailleurs, couturières qui, à l'entendre, laissaient tomber l'aiguille, poissardes qui en oubliaient de pousser leurs cris perçants, petits merciers et marchands de « pudding », qui faisaient des paquets ou des cornets avec les pages de ses volumes. La caricature était si vivante que nul ne s'y trompa : « Jonson, écrit Chamberlain à son ami sir Dudley Carleton, recevra des nouvelles de Wither sur chacune de ses joues : il a osé le représenter dans son ballet sous les traits d'un rimailleur ¹. » L'on s'attendait donc à une correction terrible, dans le genre de celle que Dekker et Marston avaient infligée dans *Satiromastix* à l'auteur du *Rimailleur*. Mais Chronomastix ne chercha pas à se servir de son fameux fouet ; ou du moins le bruit de sa revanche n'est point parvenu jusqu'à nous ².

1. S. P. J. I., CXXXVII, a. 27. — Masson, *Life of Milton*, I, 479-482, a fort bien exposé la querelle entre Jonson et Wither. Il fait observer que les lignes :

There is a schoolmaster,
In turning all his works, too, into Latin,
To pure satyric Latin; makes his boys
To learn him; calls him the Time's Juvenal,

s'appliquent à Gill, « head master of St. Paul's school » qui, dans sa *Logonomia Anglica* (1619), dont la seconde édition parut en 1621, écrit : « Nor let it weary you to hear from our Juvenal, George Withers, » etc. — « There was a standing feud between Ben Jonson and the Gill family, » écrit Masson. V. p. 565. Le fils de Gill attendit pour venger son père jusqu'à l'année 1632, où il railla en vers l'insuccès de *The Magnetic Lady*.

Inigo with laughter there grew fat
That there was nothing worth the laughing at!

était le seul trait ayant chance de porter, au lendemain de la disgrâce de Jonson. Zouch Townley prit la défense de Jonson qui, de son côté, flagella le méchant rimailleur en une diatribe furieuse qui se terminait par une allusion à Wither, cause du conflit : « Go, you are *strip!* »

2. Jonson attaqua de nouveau Wither dans *The Staple of News*, sous les traits de Madrigal (fin 1625 ou 1626). Voir l'intéressante introduction par M. de Winter à son édition de cette pièce (Yale Studies in English, n° 28, S. O. N. p. lv-lix). — Il y eut une réponse tardive de Wither, en 1628, dans *Britain's Remembrancer*, cant. VII :

If they be such who meere out of spight,
Or envy, to disparage me, delight;
(As doe some *Poetasters*) they forbear
To speake downeright (because they do not dare)
And utter *Parables*. They, knavishly,
Their falshoods to some Truths, doe closely ty,
To get beleefe. Things proper unto me,
They mixe with attributes that cannot be.
To me apply'd, that so they may evade,
When question of their purposes is made.
They speake but halfe their matter out; and leave
The rest, for those that heare them to conceive
What they shall please: but, first disclose they will
Enough to make their best coniectures ill.
With words ironically, they doe revile me;
The *Valiant Poet* they in scorne doe stile me,
The *Chronomastix*; and when taxt they are
That me they meant their meanings they forswear.

Il semble résulter de là que Jonson se serait défendu d'avoir voulu attaquer

Wither, qui n'était pas le premier venu, sentit sans doute qu'au fond Jonson n'avait pas tort, si dure que fût la leçon qui venait de lui être infligée. Il avait cherché la popularité par ses satires tapageuses et, comme nous le dirions aujourd'hui, « sensationnelles », par son absurde poème de *L'Emblème* et par d'autres moyens moins littéraires, mais qui servaient à le faire connaître, tels que gravures et portraits. Dès sa première publication, il présentait son portrait au public, et quel portrait ! Il n'y a qu'à le voir pour deviner quelles étaient les petites ambitions de ce muscadin de lettres, et l'on ne s'étonne plus que Jonson ait senti le besoin de fustiger un personnage qui avait si peu de droits à flageller les travers et les abus de son temps. Wither avait sans doute mauvaise conscience ; mais ce qui lui donna encore à réfléchir, c'est qu'il savait Jonson fort bien en cour : il se rappelait aussi les ennuis d'une captivité encore récente, bref il crut plus prudent de ne point relever le défi. Jonson avait d'ailleurs su mettre les rieurs de son côté, « c'est tout dire ; » le poète, le roi et la cour poussèrent la satire en faisant représenter le ballet une seconde fois, le 6 mai 1623¹.

L'on se lassait néanmoins à la longue de la nature présomptueuse et agressive de Jonson, et il connut à son tour l'amertume de la disgrâce. Cette fois-ci, il s'en prit à un adversaire plus fort que lui, et, après une longue lutte de bien des années, la fortune fit tourner sa roue et Jonson se vit préférer son vieux collaborateur et son vieux rival : Inigo Jones. Cette querelle est quelque chose de plus que la lutte de deux hommes dont l'un cherche à éclipser l'autre. Fidèle à la haute idée qu'il avait de son art et de sa personne, le poète considérait que la partie littéraire, le livret, était ce qu'il y avait d'essentiel dans le ballet, et que la mise en scène et les autres arts n'étaient que des accessoires. Jones, au contraire, voyait dans le « Masque » un simple spectacle ; il travaillait à perfectionner

Wither. Dans la suite du poème, Wither raille la tribu de Ben et Ben en particulier, il parle des buveries et franches repues des gais compagnons, des éloges qu'ils se décernent dans le cénacle :

And how they shuffle in

Selfe praises ;

enfin du ton d'autorité dont ils lisent leurs œuvres. Tous les poètes doivent subir leur censure et Wither y passe comme les autres ; le jugement porté sur son œuvre est à coup sûr celui de Jonson, à en juger par les paroles de la fin :

« The man (say these) may passe ; but, such as he
(By us) no Poets are esteem'd to be.
A haz the way of making pretty Rimes,
To fit the apprehension of the times ;
And, him for that, the multitude doth favour :
But, in his lines, there is but little savour
Of Reading, or Antiquity. »

1. M. S. Lee, dans son article sur Wither, dans le *D. N. B.*, donne une date inexacte au ballet (1624 au lieu de 1623) et croit y découvrir des allusions à des faits postérieurs à sa représentation.

machines et décors, et s'efforçait de donner à la mise en scène une importance toujours croissante. Cette lutte entre deux hommes supérieurs, également énergiques et autoritaires, est au fond celle de deux conceptions, de deux éléments, de deux arts qui se disputent la prépondérance dans le ballet. L'histoire de la carrière d'Inigo Jones, de la faveur de plus en plus grande dont il jouit, de son influence toujours accrue et enfin décisive, est celle de la mise en scène se développant aux dépens de la beauté littéraire, de l'équilibre et de l'existence même du « Masque ».

Jones devint le collaborateur de Jonson en 1604, lorsqu'il fut chargé de la décoration du *Ballet de noirceur*. La situation du poète était alors prépondérante : son nom figure seul sur l'en-tête du livret, et il s'adjuge tout le mérite de l'« invention »¹; c'est tout au plus s'il consent à conclure sa description du décor et du costume par ces quelques mots : « En voilà assez pour la partie matérielle du « Masque », qui fut conçue et mise en œuvre par M. Inigo Jones. » L'on sent déjà un certain mépris dans ces termes : « la partie matérielle; » mais il s'exprime d'une façon plus nette dans le ballet suivant. Il commence, en effet, l'introduction d'*Hymenæi* en faisant ressortir le noble privilège des choses de l'esprit qui durent à jamais, au lieu que les objets sensibles ne sont qu'éphémères, « si courte, écrit-il, est l'existence des corps comparée à celle des âmes. Et quoique les corps soient malheureusement parfois préférés par des natures sensuelles, ils sont ensuite heureusement enfouis dans l'oubli, tandis que les âmes leur survivent. » En d'autres termes, le décor est périssable et secondaire, il n'en reste que ce que le poète veut bien conserver dans sa relation. A coup sûr, Jonson se préoccupe déjà de la fascination qu'exerce sur ses contemporains la mise en scène du ballet. Il connaît d'ailleurs de longue date leur passion pour les entrées en grande pompe, les défilés, les trucs et machines. Dès le prologue de sa première pièce, il les a prévenus qu'il ne satisferait point leur curiosité; plus de trône descendant des toiles du plafond, tandis que les poulies grincent et gémissent; plus de pétards sautant de côté et d'autre pour effrayer les dames; plus de boulet roulant avec un bruit sourd pour simuler le tonnerre; plus de tambour pour imiter l'approche de la tempête². Cela n'empêche cependant pas Jonson d'accorder à Jones sa part d'éloges, lorsqu'à la fin de sa description du ballet, il remercie ses collaborateurs : la

1. *Blackness*: «...the invention was derived by me and presented thus.» — *Beauty*: «...my invention... I induced... I had placed,» etc. — *Haddington M.* «For the invention of the whole and the verses, *Assertor qui dicat esse meos, imponet plagiaro pudorem.*» — *Queens*: «The device of their attire [les Sorcières] was Master Jones's, with the invention and architecture of the whole scene and machine.» — En 1631, en tête de *Love's Triumph*, on lit : «The Inventors, Ben Jonson, Inigo Jones.»

2. *E. M. i. h. H.*, Prol.

mention est brève (trois lignes à peine!), froide et assez gauche; à l'entendre, on dirait qu'il a la main forcée ou qu'il cherche uniquement à éviter le reproche de l'avoir sciemment laissé de côté: « Lest, dit-il, his own worth might accuse me of an ignorant neglect from my silence. » Quelle différence avec les lignes affectueuses et enthousiastes qu'il consacre tout de suite après au compositeur Ferrabosco!

Avec le *Ballet des Reines*, il semble que Jones commence à prendre une place plus importante. S'était-il plaint des brèves mentions du poète? La chose n'a rien d'impossible, et il est à noter que Jonson cite à deux reprises le nom de son collaborateur pour en parler dans les termes les plus flatteurs. Il lui attribue le mérite d'avoir imaginé et mis en scène le sabbat des sorcières, vante sa reconstruction du Palais de la Renommée d'après les données du *Temple de la Gloire* de Chaucer, et termine par quelques mots qui font l'effet d'une amende honorable, ou tout au moins d'une réponse à quelque doléance ou à quelque reproche. « Je m'empresse, écrit-il, de reconnaître tout ce qu'il a fait, car c'est une des qualités d'un bon naturel que de témoigner généreusement aux autres la considération dont on voudrait être l'objet de leur part. »

L'année suivante, Jones fit un nouveau pas en avant lorsqu'il travailla avec Daniel aux *Fêtes de Téthys*. Daniel, on l'a vu, était loin d'avoir du ballet une conception aussi haute que celle de Jonson; pour lui ce n'était qu'une bagatelle. Jones n'était pas homme à négliger pareille occasion de gagner du terrain; aussi n'est-on pas surpris outre mesure de lire, dans l'introduction du livret, que la « vie » de ces « choses » réside dans le spectacle, que l'art et les inventions de l'architecte donnent au « Masque » « son principal charme » et sont les « plus importants »¹. Daniel alla même jusqu'à confier à Jones le soin de décrire lui-même la mise en scène du ballet. L'artiste rédigea une description qui est plus longue que le « Masque » lui-même, et où il entre avec complaisance jusque dans les moindres détails. L'on s'imagine sans peine l'état d'esprit de Jonson en voyant Daniel capituler devant Jones, sans même lutter; c'était une trahison honteuse, un sacrilège, une vengeance perfide et indigne. Le précédent créé ainsi par Daniel était d'autant plus dangereux que Jones, nommé surintendant des bâtiments du prince, devenait un « personnage officiel ».

Jonson et Jones travaillèrent ensemble aux deux ballets des fêtes de Noël 1610-1611 : *L'Amour délivré de l'Ignorance* et *Obéron*, ainsi qu'aux « Barriers » qui suivirent ce dernier « Masque »²; les

1. « But in these things wherein the onely life consists in shew; the arte and inuention of the Architect giues the greatest grace, and is of most importance: ours, the least part and of the least note in the time of the performance thereof. »

2. Pells' *O. B.*, x, f. 154. — *Exchequer of Receipt, Miscellanea*, 343, p. 1.

relations de ces petites pièces ne mentionnent même pas le nom de l'architecte. Il faut remarquer que la publication de ces livrets ne remonte pas à l'année où les ballets furent représentés. Ils paraissent pour la première fois dans l'édition in-folio que le poète publia de ses œuvres en 1616. Pourquoi ne publia-t-on point ces deux livrets au moment où les « masques » furent dansés? Pourquoi, dans le folio, Jonson ne nomme-t-il pas Jones? Pourquoi surtout abrège-t-il, dans toute la mesure du possible, la description du décor et des costumes? Pourquoi n'écourte-t-il pas de la même manière les premiers ballets déjà publiés à part et réimprimés dans le folio¹? La disparition du nom de Jones et la réduction au strict minimum des descriptions de la mise en scène dans les « Masques » de 1611 et les ballets suivants sont peut-être la conséquence de l'attitude de Jones dans *Les Fêtes de Téthys* et de la jalousie que Jonson ressent pour son dangereux collaborateur. Désormais Jones est considéré comme l'égal du poète : leurs services dans les « Masques » sont payés le même prix : l'un et l'autre reçoivent quarante livres pour chacun des divertissements².

Pendant le voyage de Jonson en France, Jones collabora avec Campion et Chapman. Campion se borna à faire en passant l'éloge de l'architecte; mais avec Chapman, Jones fit un nouveau pas en avant; son nom figure sur la couverture du livret avant même celui du poète : il y est appelé le « très habile et très ingénieux architecte de notre royaume ». Quelques semaines plus tard, le 27 avril, il obtenait la « reversion » du poste de Surintendant des bâtiments du roi, partit pour l'Italie, et revint pour entrer en fonctions à la mort du titulaire de cette place. Jones devenait ainsi l'un des fonctionnaires les plus importants de la maison du roi³. En 1618, Jonson et Jones travaillèrent tous deux à *La Récon-*

1. Sauf *Hymenæi*, où la fin de la description du quarto renfermant les remerciements aux collaborateurs du poète, parmi lesquels se trouvait Jones, a été supprimée.

2. En 1613, Campion reçoit soixante-six livres treize « shillings » et quatre deniers, tandis que Jones ne touche que cinquante livres. P. J. n° 8. — C'est sans doute vers cette époque que se produisit le fait raconté par Jonson à Drummond, *Convers.*, XIII. — Jonson, invité à dîner par Salisbury, s'y rencontra avec Jones et en fut courroucé; il expliqua à son hôte qu'il était ennuyé d'avoir à manger avec ses inférieurs. Salisbury mourut le 24 mai 1612. — Moins dédaigneux, Donne prit part avec Jones à un « banquet philosophique » décrit, en vers latins rimés, par le voyageur Coryat (*S. P. J. I*, LXVI, a. 2). — Jones et Jonson étaient en mauvais termes avant 1619 et, en raison de l'importance que Drummond accorde, dans les *Conversations*, aux attaques de Jonson contre son rival, il y a lieu de croire que l'irascible poète en avait déjà beaucoup médité.

3. Peut-être Jones est-il visé dans *Bartholomew Fair*, III, 1 : « Can he set out a masque? demande Cokes le nigaud. — O lord master! répond Trash en parlant de Leatherhead, le montreur de marionnettes, sought to far and near for his inventions; and he engrosses all, he makes all the puppets in the Fair. » Jones avait été chargé de la mise en scène d'au moins deux des ballets des noces de la princesse Élisabeth, l'année précédente.

ciliation du Plaisir et de la Vertu ; mais le ballet fut si mal accueilli que Jonson se vit forcé, pour la seconde représentation, de composer un nouvel « Antimasque » : *Pour l'honneur du Pays de Galles*. Il est probable que le poète et le « metteur en scène » se rendirent mutuellement responsables de la déconvenue qu'ils venaient d'éprouver, et la colère de Jonson n'était pas encore calmée lorsqu'il rencontra Drummond pendant l'été de cette même année. L'Écossais a noté plusieurs propos de Jonson qui indiquent bien que les rapports étaient des plus tendus entre son rival et lui : « Il dit au prince Charles, en parlant d'Inigo Jones, que lorsqu'il voudrait un mot pour qualifier le plus grand fripon du monde, il l'appellerait un « Inigo », et encore : « Jones ayant accusé Jonson de l'avoir traité d'imbécile derrière son dos, le poète nia le fait, mais déclara qu'il l'avait appelé un infâme gredin et qu'il maintenait son dire ¹. »

A son retour d'Écosse, Jonson reprit une fois encore sa collaboration avec son rival. L'on a voulu ou cru voir une caricature de Jones dans le fameux Van Goose du *Ballet des Augures*. La chose est possible, mais peu vraisemblable ; car si l'architecte s'était cru visé, il se serait sans doute opposé sur l'heure à être ainsi tourné en ridicule, et il aurait protesté assez haut pour qu'un écho nous en fût parvenu ². Il paraît encore plus difficile, pour la même raison, d'admettre que Jones soit attaqué dans le cuisinier du *Triomphe de Neptune* (1624). Jones se serait d'autant mieux défendu qu'il se sentait de plus en plus fort : la décoration du ballet de 1623 avait été fort admirée, faisait le sujet de toutes les conversations, bref il était au lendemain d'un triomphe. Jonson comprit, à quelques jours de là, combien son autorité était ébranlée et que l'on pouvait, le cas échéant, se passer de ses services ³. Dans les premiers jours de juin,

1. *Convers.*, XIII.V. encore, dans *The Modern Language Review*, avril 1907, une note dans un article de M. P. Simpson sur *Jonson's Method in the Discoveries*. « Jonson's Copy of Scribeus' *Martial* (éd. 1619) marked with his private annotations, has lately been sold. By the courtesy of Mr. Frank, T. Sabin I have had an opportunity of examining it. An epigram addressed to the Emperor (IV, xxvii) begins :

Sæpe meos laudare soles, Auguste, libellos
invidus ecce negat : num minus ergo soles ?

Against the second line Jonson has written « Inigo ». The scene changes to London at once, with James honouring the virtuous Ben and Inigo Jones sneering in the background. »

2. Soergel, 54-56. Brotanek, 250.

3. M. Brotanek a le premier démêlé cet épisode, p. 250 et suiv. — Lettres sur les préparatifs, *S. P. J. I*, CXLVI, a. 6. Chamb. à Carl. 3 juin 1623. — *Id.*, a. 85, du même au même, 14 juin. — Les deux lettres sur lesquelles Brotanek se fonde sont dans *The Court and Times of James I*, II, 403. L'original de la première, celle du Dr. Meddus, se trouve dans le *Harl. MS.* 389, f. 337 ; celle de Chamb. dans les *S. P. J. I*, CXLVI, 85). Chamb. annonce à Carl. dès le 3 mai que Jones prépare la chapelle de l'Infante à Denmark House, *S. P. J. I*, CXLIV, a. 11.

les négociations du mariage du prince Charles avec l'infante d'Espagne parurent assez avancées pour que l'on songeât à commencer les travaux en vue de la réception du prince et de sa fiancée. L'ancien acteur Alleyn, alors gardien des ours du roi, et Inigo Jones se mirent en route pour organiser et diriger la décoration des villes de Southampton et de Winchester; mais, en raison même de ce que les négociations avaient d'aléatoire, la cour semble avoir observé au sujet de ces préparatifs la plus grande réserve. Le public ne les ignorait pourtant point, et les correspondances du temps en parlent le plus librement du monde : les secrets d'État sont souvent des secrets de Polichinelle; il y a aussi des secrets que l'on ne peut pas garder. Jonson, qui se considérait comme le « poète ordinaire » des fêtes de la cour, s'attendait évidemment à être appelé à jouer un rôle actif dans cette réception; il ne le fut point. L'on s'imagine sans peine le dépit et la colère du poète; il se crut tout de suite la victime de quelque cabale et l'objet d'une disgrâce d'autant plus dure à accepter qu'elle était publique. Jonson n'était pas homme à tolérer l'affront sans protester; il ignorait l'art subtil « d'avaler des couleuvres », et ne réfléchit point qu'il y a parfois plus de dignité à subir ou à ignorer certaines mortifications d'amour-propre qu'à s'oublier dans des protestations tapageuses ou des récriminations le plus souvent dégradantes. La colère du poète se donne libre carrière dans une épître à un jeune homme qui lui demandait d'être admis au nombre de ses disciples, « à être marqué du sceau de la tribu de Ben »¹. Le ton du début du poème est d'une belle fierté; mais l'on voit bientôt percer des sentiments moins nobles : le dépit, la mauvaise humeur et des appréhensions très naturelles sans doute, mais qui n'en choquent pas moins après l'assurance et la crânerie des premiers vers. Jonson se plaint de n'avoir pas été initié aux « mystères » de la réception de l'Infante; sa « renommée n'est pourtant pas inférieure à celle de l'homme qui dirige les machinistes ou de celui qui dresse les ours... ». Le voilà bien le point douloureux, et à ce que le passage renferme d'irritation sourde, l'on sent combien il en veut à son collaborateur, Jones, et à son ami de jadis, Alleyn, de l'avoir tenu à l'écart ou de n'avoir pas réussi à se l'adjoindre. Il s'inquiète à l'idée que ce « coup » ébranlera fortement son crédit à la cour, et qu'il pourra être « malmené » par d'autres d'un rang moins élevé. Il se sent désormais astreint à plus de prudence : il se rappelle la fable du *Pot de Terre et du Pot de Fer*. Il se tiendra donc à l'écart pour éviter la presse et les coups, et vivra dans la retraite du sage et du juste. Il sera toujours heureux de se dévouer pour ceux qui voudront l'honorer de leur amitié; mais ces amitiés doivent être sincères, à toute épreuve, et ne ressembler en rien « aux décors

1. *Miscellaneous Poems*, n° 66.

éblouissants des grands spectacles de la cour », constructions fragiles de toile et de papier dont la chaleur boursouffle la peinture, qu'une bouffée d'air humide suffit à détendre, et à faire pendre des châssis en plis lamentables. On se demande si, en réalité, Jonson ne prenait pas sa déception un peu trop au tragique. Après tout, Jones et Alleyn occupaient à la cour des situations officielles, ils étaient des fonctionnaires nommés par lettres patentes; rien de plus naturel qu'en hommes du métier, ils fussent chargés de la décoration des villes, sans qu'il y eût besoin pour cela d'avoir recours à un poète; mais Jonson se souvenait sans doute avec amertume que, vingt ans auparavant, Dekker et lui avaient partagé avec Stephen Harrison l'honneur de préparer et d'orner les arcs de triomphe de la ville de Londres pour l'entrée du souverain¹.

Enfin, en 1631, la rupture définitive se produisit : un des effets scéniques de *Chloridia* semble avoir été complètement manqué : cela suffisait sans doute pour mettre Jones de fort méchante humeur; mais, pour comble de malheur, Jonson eut la fâcheuse idée de placer son nom avant celui de son rival sur le titre du livret du *Triomphe de l'Amour à Callipolis* : ce fut la goutte d'eau qui fit déborder le vase et Jonson fut sacrifié. En 1632, Townsend composa les « Masques » du roi et de la reine et la disgrâce du poète ne fit plus de doute : « Dimanche dernier, lit-on dans une lettre du temps, le ballet du roi fut dansé dans la salle des fêtes, celui de la reine ayant été renvoyé en raison d'un mal sur les yeux qu'elle a fort délicats. L'inventeur ou le poète de ce « Masque » était M. Aurelian Townsend, jadis au service du trésorier, lord Salisbury; Ben Jonson se trouve, pour cette fois, mis de côté à l'instigation de son puissant adversaire, Inigo Jones, qui, il y a un an à pareille époque, se fâcha avec le poète parce qu'il avait mis son propre nom le premier sur la couverture du livret; Ben Jonson en a fait le sujet d'une ou deux mordantes satires contre Inigo »². Il s'agit probablement des trois pièces suivantes : *Epigramme sur Inigo Jones*, *Remontrance à Inigo Jones* et *Corollaire à Inigo Jones aspirant au marquisat* : des trois, la *Remontrance* est la plus importante et la plus intéressante parce qu'elle résume tous les griefs de

1. L'on sent de l'amertume dans les ballets de Jonson qui suivent ces événements : dans *Neptune's Triumph*, c'est un gâte-sauce qui fait la leçon au poète de cour et lui apprend son métier; dans *The Fortunate Isles*, Johphiel explique que Scogan écrivait « with now and then some sense, was paid for it, regarded and rewarded. » Jonson n'était pas satisfait de son sort; avec son idée du « sacerdoce » du poète (exprimée dans la Dédicace de *Volpone*) il aurait voulu pontifier partout, être traité d'égal à égal par les souverains, comme Virgile par Octave, dans *The Poetaster* (A. V.). Il revient sans cesse sur le mépris des galants pour les poètes, la crainte qu'ils ont d'être pris pour l'un d'eux, et « the dangerous name of a poet ». — *E. M. o. h. H.* I, 1, dédain de Sogliardo. — *Silent Woman*, I, 1. *Id.*, II, 11, etc.

2. *Court and Times of Charles I*, II, 158.

Jonson contre Jones. Écrite sous l'impulsion de la colère, elle est assez décousue; le poète ne peut se contenir, il éclate de-ci de-là et ne se ressaisit avec grand'peine que pour continuer sa diatribe sans pitié et parfois sans dignité. Il n'a plus d'illusions: la partie est perdue pour lui, il n'a plus de ménagements à avoir, ni de précautions à prendre. Le poète reproche à l'architecte sa rapide et brillante carrière, ses ambitions démesurées, et sa prétention exorbitante de vouloir éliminer la poésie du «Masque», ou tout au moins de la subordonner à la mise en scène: «O spectacles, spectacles, puissants spectacles! ô éloquence des «Masques»! qu'as-tu besoin de prose ou de vers pour exprimer ton «moi» immortel?... La peinture et la charpenterie sont l'âme du «Masque»: emportez au théâtre votre pacotille de poésie; notre siècle est le siècle de l'argent, le siècle des artisans.» Il accuse Jones de vouloir la destruction de tout art qui n'est pas le sien, ou bien encore de prétendre les posséder tous, les réunir tous en sa personne. «Jusqu'où, jusqu'où ira-t-il, ce costumier? Il veut être maintenant le maître de musique et il l'est; demain il sera le Dominus-fait-tout, le Dominus factotum du «Masque». Les attaques furieuses, disons le mot, rageuses, de Jonson firent très mauvais effet à la cour et lui causèrent le plus grand tort: la disgrâce fut définitive. Le poète aurait dû songer que les fonctions de Jones et la faveur dont il jouissait à Whitehall le mettaient à l'abri de ses coups, et que le roi ne voudrait jamais se priver des services d'un artiste d'une si grande valeur, pour satisfaire l'humeur difficile ou la rancune d'un poète qui, pendant quelques semaines chaque année, se trouvait appelé à collaborer à un ou deux ballets de la cour. Les amis de Jonson furent obligés d'insister auprès de lui pour l'engager à cesser ses attaques, et lui conseiller d'arrêter la vente d'une diatribe qui lui aliénait tant de sympathies¹. Mais le poète ne voulut rien entendre et il s'acharna de plus belle dans la dernière de ses comédies, *Le Conte du Tonneau*, où Jones paraît dans la personne de In-and-In Medlay, le tonnelier du faubourg d'Islington. Squire Tub, en homme à la mode, veut un «Masque» pour son mariage et s'adresse pour cela à un artiste, le fabricant de barriques. Ce «Masque» doit passer à la postérité et Tub s'entend avec son «architecte» qui imagine comme décor un tonneau, emblème naturel de squire Tub (tonneau). Tub approuve et le tonnelier se rengorge: il a ses idées et sait les varier à l'«infinito». — «*Ad infinitum*, voulez-vous dire, Monsieur. — Sans doute, mais je ne prétends point être bon latiniste. J'inventerai, mais il faut alors que je sois seul et que l'on ne m'adjoigne personne. Nous appellerons ce tonneau la fondation de notre

1. Howell, II, 39, 102. Pour les dates de ces lettres, dont l'inexactitude paraît établie, v. Brotanek, 253.

œuvre. — Quel est ce *nous* que vous venez de vous adjoindre? — C'est de moi-même que je parle au pluriel... et c'est de là que nous tirons *notre* Conte du Tonneau. — Non, non, Monsieur In-and-In, dites *mon* Conte du Tonneau, avec votre permission, je suis Tub, ce conte me concerne, il rapporte mes aventures, je suis squire Tub, *subjectum fabulæ*. — Mais moi je suis l'auteur¹! » — Cette pièce des plus médiocres fut jouée à la cour le 14 janvier 1634 et Herbert, l'intendant des menus plaisirs, enregistre la date de la représentation, qu'il accompagne de ce commentaire expressif dans sa concision : « not likt. » Il faut dire que Jonson avait été forcé, pour obtenir le privilège de sa comédie, de la remanier et de supprimer le rôle de Vitruvius Hoop, comme le prouvent les lignes suivantes du registre de l'intendant des menus : « Pour avoir autorisé *Le Conte du Tonneau* après suppression du rôle de Vitruvius Hoop et de la machine du tonneau, sur l'ordre de Monseigneur le chambellan, Inigo Jones, Surintendant des bâtiments du roi, y voyant une attaque personnelle et s'y étant opposé... » (Le 7 mai 1633².) Jonson poursuivit encore son adversaire dans un « Entertainement » représenté devant le roi chez le duc de Newcastle, à Bolsover, le 30 juillet 1634 : Jones y était tourné en ridicule sous le nom d'Iniquo Vitruvius : cette petite « pochade » n'a rien de spirituel, la veine du poète paraît épuisée³.

*
* * *

Jonson une fois tombé, Jones se trouva libre d'imposer sa manière de voir aux poètes qu'il s'adjoignit. Son choix se porta d'abord sur Aurelian Townsend (ou Townshend). Poète médiocre, il versifia deux « Masques », l'un pour le roi, l'autre pour la reine; il semble avoir fait cette besogne à contre-cœur : « J'avais, écrit-il, autant de répugnance à me voir jouer sur la scène qu'un homme laid en

1. *A Tale of a Tub*, V, III.

2. Collier, I, 480; 484, n. 1. — Malone, III, 332.

3. L'on trouve un écho de cette mémorable querelle dans l'Élégie de Cleveland sur Jonson : *Works* (éd. 1687), p. 331. — Shirley, admirateur de Jonson, ne se gêne pas pour dire ce qu'il pense de la disgrâce du poète, *The Bird in a Cage* (composé 1632; privilège : janvier 1633. Ward, III, 94), V, 1 :

Among all sorts of people
The matter if we look well to,
The fool is the best, he from the rest
Will carry away the bell too.
All places he is free of,
And fools it without blushing
At masks and plays, is not the bays
Thrust out, to let the plush in?

éprouve à se regarder dans la glace; mais je m'excuse, et me glorifie en même temps, en disant que le roi m'avait donné des ordres et que j'y ai obéi. » Ces ballets sont des pièces à grand spectacle qui ne valent que par la mise en scène : « A coup sûr, écrit assez gauchement Townsend, ces spectacles ne sont que des tableaux auxquels s'ajoutent la lumière et le mouvement. » Les livrets sont bourrés d'adulations et de galanteries absurdes : Mercure s'aperçoit qu'il a du mal à prendre son essor et, en quatre vers des moins éloquentes, il demande au chœur l'explication du fait. « Tes ailes sont roussies, lui répondent les choristes, et maintenant tu ne peux pas voler vite, ô rapide Mercure. — Quelque dame, répond le dieu, est sûrement à blâmer qui, du haut des cieux étoilés de l'amour, a décoché un de ses traits ou lancé de ses propres yeux un feu aussi brillant que la foudre ¹. »

Jones, qui revendique l'honneur d'avoir « inventé » le second de ces ballets, ne semble pas y avoir fait un bien grand effort d'imagination. Il reprend la belle légende de Circé; mais quand on se rappelle le beau ballet de Browne sur le même sujet, l'on ne peut lire sans mépris les platitudes de Townsend et les plagiats de Jones, car l'architecte et le versificateur, son complice, ont tiré parti, un très mauvais parti d'ailleurs, d'un ballet français, le fameux *Ballet de la Reine*, composé en 1581 par Baltazarin de Beaujoyeux, pour les noces du duc de Joyeuse ². Que ne se sont-ils contentés de le bien traduire ! Mais ils l'ont remanié à leur guise et remplacé certains personnages par des sphères célestes, des astres, qui paraissent être une réminiscence du *Ballet des Lords*, de Campion. Quoi qu'il en soit, le début est conservé à peu près tel quel. « Un gentilhomme... lit-on dans le livret français, sortant du jardin de Circé, courut iusques au milieu de la salle, où arrêté tout court, tourna tout effrayé le visage du costé du iardin pour voir si Circé l'enchanteresse le poursuivait. Et ayant veu que personne n'accouroit après luy, il tira de sa poche vn mouchoir ouré d'or, duquel il s'essuya le visage, comme s'il eust sué d'ahan ou de frayeur : puis s'estant vn peu rassuré, et ayant comme prins haleine, il marcha au petit pas vers le Roy : et après auoir faict vne grande reuerence à sa majesté, commença avec vne action asseuree, et un langage ressentant vne sage eloquence, de parler ainsi que s'ensuit. » La victime fit alors un long récit de son existence sous la domination de Circé : après avoir été d'abord transformé en lion, il obtint de revenir à sa forme naturelle, et en profita tout aussitôt pour s'arracher à l'amour que lui portait la magicienne : il vient maintenant

1. *Albion's Triumph*, The third song.

2. Jones s'était peut-être inspiré dans *Luminalia* du *Ballet du Château de Bicêtre* par le duc de Soissons, dansé le 7 mars 1632 à la cour de France, et qui eut un si vif succès. (*Mercure François*, XVIII, 30-35.)

se mettre sous la protection du souverain. Townsend et Jones suivent l'original de très près : « De cet agréable séjour, écrivent-ils, sort en hâte un jeune gentilhomme qui se retourne souvent comme s'il craignait d'être poursuivi : arrivé au milieu de la salle, il continue à lancer de tous côtés des regards éperdus, s'essuie le visage de son mouchoir, puis s'avance vers le dais royal et prend la parole. » Sa tirade est fort courte, mais il raconte lui aussi comment Circé l'avait métamorphosé en un lion, et vient implorer la protection de Vertu, c'est-à-dire du roi. Plus loin, la scène du ballet français, où Minerve supplie Jupiter de mettre un terme aux méfaits de l'Enchanteresse, est conservée dans ses grandes lignes par les auteurs du « Masque ». Enfin, à quelques passages près, l'explication de l'allégorie est une traduction tantôt fidèle, tantôt libre de l'« Allégorie de la Circé, selon l'opinion du sieur Gordon, escoçois, gentilhomme de la Chambre du Roy », qui se trouve à la fin du livret français.

Aux deux ballets de Townsend succédèrent ceux de Shirley, Carew et Davenant, trois poètes de talents bien différents et de valeur inégale. Des trois, Shirley était le mieux doué, et, en dépit de tous ses défauts, reste l'auteur dramatique le plus vigoureux, le plus brillant et le plus délicat de la seconde moitié du règne de Charles 1^{er}. Son « Masque » est cependant bien loin d'être un chef-d'œuvre, et c'est à peine s'il supporte la lecture ; mais Shirley a su faire son profit de la disgrâce et de l'abandon de Jonson : voilà, en effet, ce qu'il en coûte de vouloir réagir, de chercher à imposer ses goûts, au lieu de se conformer à celui de son temps ; le ballet n'est-il pas un plaisir, et chacun n'est-il pas libre de prendre son plaisir où il le trouve ? Ainsi raisonne Shirley. Des « Antimasques », d'éblouissants spectacles : voilà ce que rêvent ses contemporains, et il le sait mieux que personne. « Le savoir n'est plus aujourd'hui de mise dans les « Masques », fait-il dire à l'un de ses personnages, j'ai lu qu'il suffisait de mettre en scène quelques jolies absurdités en guise d'« Antimasques », d'employer avec discrétion un peu de bon sens et d'esprit, avec de-ci de-là quelques monstres pour faire rire. Pour la grande affaire [le « Masque »], il faut Mercure ou le gamin de Vénus pour faire entrer des danseurs, dieux bons vivants ou déesses joyeuses ; de temps en temps une chanson pour combler une lacune, et mille couronnes peut-être pour l'auteur ; il ne faut pas plus d'esprit que cela. — Pourquoi donc ? — Pour empocher l'argent¹. » Ainsi, tout en professant pour Jonson la plus vive admiration et la plus haute estime, Shirley se résigne à hurler avec les loups. L'on s'en aperçoit dès les premières lignes du « Masque » : l'on est à la cour, les préparatifs du ballet occupent et absorbent tout le monde, lorsque arrive

1. *The Royal Master*, II, 1.

Fantaisie qui vient prêter son concours. On lui fait le meilleur accueil, et comme elle est une personne fort active, elle commence aussitôt à se renseigner : « Combien d'« Antimasques » ont-ils, demande-t-elle tout d'abord, et de quoi se composent-ils ? Car ces fantaisies ont le plus vif succès... rien ne vaut pour moi un « Antimasque » bien enlevé.

OPINION. — Ma foi, ils n'en ont pas !

RIRE. — Pas d'« Antimasque », voilà qui me ferait rire, à coup sûr.

GAÏTÉ. — Et qu'est-ce que nous faisons ici ? Pas de gaîté !

FANTAISIE. — Pas d'« Antimasque » ! mais ils n'ont plus alors qu'à démonter la scène et les décors, vendre les bois de charpente, envoyer paître Jupiter, et remettre Apollon à garder les vaches ; qu'on recueille tous les dieux et déesses qui doivent nécessairement faire les frais de la fête de ce soir, et qu'on supplie la cour d'en avoir quelque pitié, les malheureux ne pourraient autrement survivre aux railleries. »

Shirley ne se propose point de partager le triste sort dont ses divinités sont menacées, et, grâce aux bons offices de Fantaisie, se tire de ce mauvais pas. Fantaisie est en effet une personne pleine de ressources, et qui s'abandonne à tous ses caprices, sans même se préoccuper de ce que pourra trouver à redire Raison, sa grande ennemie. La variété et le nombre des entrées de l'« Antimasque », l'étrangeté des personnages dépassent tout ce que l'on avait vu jusqu'alors. L'auteur essaie bien un peu d'expliquer la raison d'être et l'à-propos des premières apparitions ; mais il y renonce bien vite, les commentaires entraveraient le défilé, risqueraient d'ennuyer le public, ... et puis à quoi bon ? Populace des bouges et de la cour aux miracles, aventuriers, oiseaux, marchand assailli par des voleurs, nymphes poursuivies par des satyres, chasseurs, Don Quichotte fonçant la lance en avant sur un moulin à vent, que sais-je encore ? ... tout cela se suit et s'entremêle dans le plus complet désordre, comme les masques de nos cavalcades du Carnaval ou de la Mi-Carême. Quant au « Masque » proprement dit, c'est un beau spectacle, et Shirley se contente de versifier quelques tirades et quelques chansons d'une poésie facile et discrète, qui ne risque pas de retenir ou de détourner l'attention des spectateurs, et de porter ombrage au grand architecte,

Avec Carew, la disproportion entre l'« Antimasque » et le « Masque » va en s'accusant, et pourtant l'auteur semble avoir voulu faire œuvre de poète, tout en donnant satisfaction au goût de ses contemporains pour les « Antimasques » et les beaux effets de scène. Il en résulte que la première partie du ballet est beaucoup trop longue : elle ne comprend pas moins de huit entrées de « grotesques » ; chacune d'elles est présentée par un personnage allégorique, en une quarantaine de vers, auxquels répond longuement

Mercure ou quelquefois Momus. La plupart de ces tirades en vers sont d'une lecture agréable, et certaines d'entre elles, la belle réponse de Mercure à Hedone, par exemple, ne sont pas l'œuvre du premier venu : l'on y sent passer le souffle de la véritable poésie, et Milton avait dû l'admirer, en admettant même qu'elle n'ait pas été une des « sources » de *Comus*. Mais cette succession de tirades donne une très fâcheuse impression de roideur et de pesanteur : c'est une œuvre par trop artificielle, elle manque de vie, et l'on regrette les petits dialogues si bien menés du vieux Ben ! Le « Masque » lui-même ne représente guère que le cinquième du tout : il est écourté et très insignifiant ; l'auteur semble l'avoir abandonné au décorateur, pour concentrer tous ses efforts sur la première partie.

Les « libretti » des quatre ou cinq derniers « Masques » de la cour furent l'œuvre de William Davenant : ils sont bien médiocres. L'écrivain, je n'ose pas dire le poète, est sans doute aux ordres d'Inigo Jones, et n'a pas la liberté nécessaire pour réagir contre les fâcheuses tendances du jour. Le voudrait-il d'ailleurs ? Peut-être y a-t-il dans son premier « Masque » un nombre moins exagéré d'entrées ou de personnages bouffons ; mais cela ne dure guère, et le dévergondage reprend et continue de plus belle. Dans le second de ses ballets joués à la cour, Merlin, d'accord avec Imposture, évoque les esprits de ceux qui, dans l'île de Bretagne et à travers les siècles, ont séduit ou égaré l'imagination populaire. La révolution menace Whitehall de toutes parts, le ballet est plein d'allusions à la situation, et l'on s'attend tout naturellement à voir entrer en scène les chefs des diverses rébellions. Or ce sont les derniers auxquels l'auteur pensera, et il présente d'abord un charivari de musiciens burlesques, un chanteur de ballades et ses auditeurs, un marchand de pièges à rats, un montreur de singes, un charlatan et ses dupes, des courtisans parasites, enfin Cade, Kett, Jack Straw et leurs soldats. Mais que venait faire tout le reste ? C'est à croire que Van Goose avait mis la main à la composition de cet « Antick-masque ». *Salmacida Spolia* est encore bien pis : vingt entrées successives s'entassent l'une sur l'autre, sans rapports entre elles, sans rapports avec le sujet ; personne ne s'occupe de présenter les personnages qui les composent, à plus forte raison ne parlent-ils pas ; ils défilent en faisant quelques pitreries. La veine s'épuise : Davenant sent le besoin de renouveler l'« Antimasque » lui-même, et fait l'essai d'un nouvel intermède comique qu'il appelle un « Mock Romanza » : c'est une sorte de parodie des romans de chevalerie ; cette bouffonnerie, imitation maladroite du roman de sir Thopas, ne vaut que par les rimes exécrables et baroques dont l'auteur s'est amusé à affubler ses vers de mirliton¹. Les « Masques » de Davenant sont ternes et

1. Kœppel, *Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker*, p. 210.

plats : c'est bien la versification facile et banale du « libretto » ; le spectateur n'a pas à se préoccuper outre mesure de ce qu'on chante, c'est la musique qui importe ; mais il est surtout là pour voir et pour rire : « Antimasques », décors, costumes, danses : voilà ce qui l'intéresse et le passionne plus encore qu'un joli air ou une belle mélodie.

Toutes les appréhensions de Jonson au sujet de l'« Antimasque » et de la mise en scène sont désormais justifiées : l'équilibre et l'unité du ballet, si bien établis par le poète, sont compromis et détruits, en même temps que sa beauté littéraire.

A cette époque de décadence, et, pour donner une date précise, quelques mois après les « Masques » de Shirley et de Carew, parut une œuvre originale, unique et par cela même fort déconcertante, poème merveilleux qui, mieux encore que les ballets de Jonson, a sauvé le « Masque » de l'oubli ¹.

Vers la fin de l'été 1634, les Gallois apprirent que leur « Lord President », le comte de Bridgewater, nommé depuis plus de trois ans, allait enfin être installé en grande pompe au château de Ludlow. La noblesse et la « gentry » accueillirent sans doute avec une vive satisfaction la nouvelle qu'au programme des fêtes figurait un « Masque ». La musique devait en être composée par le maître de musique des enfants du comte et l'un des musiciens du roi, Henri Lawes, qui venait de collaborer au *Cælum Britannicum* de Carew, représenté et dansé avec beaucoup de succès, le 18 février précédent, à Whitehall. Lawes, comme jadis Lanier chez lord Hay (1617), se chargeait de la mise en scène et d'un des rôles de la petite pièce. Celle-ci devait être écrite par un ami, peut-être un ami d'enfance du compositeur, jeune poète de Londres, fils d'un amateur de musique, chez qui, disait-on, Lawes se rendait assez souvent. L'on parlait aussi des autres acteurs du « Masque » : c'étaient les deux fils et la fille du « Lord President », le vicomte Brackeley et Mr. Thomas Egerton, qui avaient eu l'honneur d'être parmi ceux qui, au dernier ballet de la cour, précédaient, torches en main, le roi et sa glorieuse phalange de héros ; quant à lady Alice Egerton, elle avait paru dans le dernier ballet de la reine, *Tempé rendu aux Muses*. Elle devait, dans le divertissement qui se préparait, tenir le principal rôle de femme et même chanter un des airs composés par son maître de musique et

1. Pour le texte des Masques, *The Poetical Works of John Milton*, éd. W. A. Wright, et la reproduction phototypique du Ms. de Trinity College, à Cambridge. — V. aussi l'édition des œuvres de Milton par H. C. Beeching. — Masson, *The Life of Milton*, I, ch. VI et VII. — *The Poetical Works of John Milton*, II, 227-261. — V. encore les études de T. Warton, H. J. Todd, O. Elton, A. W. Verity, Greg, etc. — Sur les sources : Masson, *Life*, p. 586 ; *Poetical Works*, II, 246-254.

de chant. Le 29 septembre, l'impatience des Gallois fut enfin satisfaite et le « Masque » obtint un très vif succès. Lawes « fatigua sa plume », trois ans durant; à en faire des copies, ce qui prouve bien que ce succès n'était point l'engouement d'un instant. Enfin, après avoir longuement insisté auprès du poète, il fut autorisé à publier le livret, à la condition toutefois que l'œuvre resterait anonyme¹. Elle le fut dans toute la force du terme, car, lorsqu'elle parut en 1637, elle n'avait point de titre et ne portait point le nom de l'auteur; celui-ci ne fut divulgué que dans l'édition de 1645, et ce fut Warton qui, au XVIII^e siècle, donna au « Masque » du château de Ludlow le titre de *Comus*, consacré depuis par l'usage.

Ce coup de maître n'était pas un coup d'essai, et si le public ignorait encore le nom de Milton, il était, par contre, familier aux membres de la famille du comte de Bridgewater. Il avait, en effet, été appelé, l'on ne sait exactement comment, à composer un divertissement joué et dansé en l'honneur de la comtesse de Derby par quelques membres de sa famille². *Arcades* ou *Les Arcadiens* furent représentés, en 1633 croit-on, chez la comtesse, à Harefield, et, d'après la tradition, sur une verte pelouse qui s'étendait devant l'ancien manoir et que l'on peut voir, sur la droite en venant de Northwood, quelques instants avant de descendre vers la vieille église du village de Harefield.

L'on s'est demandé si l'œuvre, telle qu'elle nous a été conservée dans le manuscrit de Trinity College et l'édition originale de 1645, est complète en elle-même, ou si elle n'est qu'une partie d'un « Masque » dont le reste aurait été composé par un autre poète. Milton, il est vrai, avait d'abord écrit : « Part of a maske, » mais il a effacé ces mots et mis à leur place : « Part of an Entertainment...; » d'où l'on est porté à croire que *Les Arcadiens* étaient, si je puis dire, l'un des « numéros » d'un programme de fêtes, tout comme le « Masque » de Marston et l'un de ceux de Campion faisaient partie des réjouissances de la réception de cette même comtesse de Derby à Ashby (1607) et de la reine Anne à Caversham House (1613). En dépit de son peu d'importance, le petit divertissement semble complet. Il se rapproche des ballets que les auteurs dramatiques du temps insèrent assez souvent dans leurs pièces. Comme beaucoup d'entre eux, il n'a point d'« Antimasque », et tout se borne à trois chansons et un récit, soit moins de cent dix vers. Il ne s'agit point, en effet, d'un somptueux ballet de cour, mais d'une fête de famille, et il est probable que Lawes, le maître de musique des petits enfants de la comtesse, fut chargé d'organiser un divertissement qui ne nécessiterait l'intervention d'aucune personne étrangère, machinistes

1. En 1688, Langbaine, dans *Momus triumphans*, classe le Masque de Ludlow sous la rubrique « Unknown Authors » avec cette note : « Ascrib'd to J. Milton. »

2. Masson, *Life*, I, 598, 599 et n. 1. — Greg, *Past. poet.*, 389.

ou comédiens : ses élèves et lui devaient en faire tous les frais, et il s'était entendu avec Milton à cet effet. Mais, pour brève et simple qu'elle soit, la petite pièce de Milton est un des chefs-d'œuvre du genre. L'on songe, en la lisant, à certains vers de *L'Anniversaire de Pan* de Ben Jonson, à certaines pages des *Pastorales* de Browne; telle image rappelle par sa fraîcheur tel petit poème de Herrick; mais l'œuvre de Milton n'en est pas moins personnelle, et ces poètes, qu'il aimait et dont il se souvenait peut-être, auraient été les premiers à en admirer la beauté, et à y découvrir la promesse de chefs-d'œuvre futurs.

Les bergers d'Arcadie s'avancent en chantant vers la comtesse; ils ont reconnu en elle leur reine à qui ils venaient rendre hommage. Pour une fois, la Renommée, si prodigue de louanges, s'est montrée avare; tant de majesté, cet éclat qu'elle répand autour d'elle comme des rayons d'argent, feraient prendre la reine des pasteurs pour une déesse : « Serait-ce la sage Latone ou Cybèle, le front ceint de tours et mère d'une centaine de dieux? » Au moment où les bergers s'approchent, le génie de la forêt paraît et, se tournant vers eux, reconnaît sous ces humbles atours la postérité du fleuve illustre, souvent chanté par les poètes, « le divin Alphée, qui, par des passages secrets, se glissait sous les mers pour revoir son Aréthuse. » Puis il salue leurs compagnes, « roses doux-fleurantes des bois, belles nymphes aux brodequins d'argent. » Il vient, lui aussi, rendre hommage à la noble maîtresse de ce « sanctuaire princier » et rehausser l'éclat de cette nuit de fête. Il se fait alors connaître, et décrit son existence en des vers d'une poésie riche et luxuriante comme la végétation des bois qu'il protège. Il dit comment il veille sur les jeunes arbres, dirige les pousses élancées et molles, entrelace les branches et les lianes des fourrés, défend toutes les plantes contre les maux des ténèbres, les vents grondeurs et les brumes glaciales qui dessèchent. Sa main fait tomber les mauvaises rosées et guérit les plaies ouvertes par les lueurs livides de la foudre. Dès que le soir grisâtre s'élève à l'horizon, il fait sa ronde, et, avant que le souffle parfumé de l'aube n'éveille les feuilles assoupies ou que le cor du chasseur ne fasse tressaillir les taillis, il parcourt encore une fois le bosquet d'un pas rapide, passe en revue toutes les rangées d'arbres, examine jusqu'au moindre bourgeon. Au plus profond de la nuit, quand tout dort, il écoute l'harmonie des Sirènes célestes qui, assises sur les sphères, chantent vers celles qui tiennent les ciseaux de la mort, et tournent le fuseau adamantin où s'enroulent les destinées des dieux et des hommes. Nul mortel ne peut surprendre ces accents qui seuls seraient dignes de redire les louanges de celle qu'ils fêtent. Mais, bien que le génie des bois ne possède pas le talent des dieux, il tentera néanmoins de célébrer les mérites de cette reine, et accompagnera les bergers vers le dais éblouissant, où tous ceux qui sont

d'une noble race pourront approcher pour baiser le bord de son vêtement sacré. Le génie chante alors une strophe d'un rythme charmant, et, à la coupe du vers, il semble qu'on le suive des yeux dansant de-ci de-là sur la pelouse émaillée de fleurs où nul pas n'a encore laissé son empreinte. Déjà il se retire sous l'ombre de l'ormeau dont les épais branchages ne laissent même point passer le rayon d'une étoile. Les danses cessent et le génie, en une dernière chanson, conseille aux bergers de ne plus danser sur les rives, fleuries de nénuphars, du sablonneux Ladon ou, au clair de lune, sur les flancs du Cyllène au faite neigeux; qu'ils abandonnent aussi l'Érymanthe et le rocailleux Ménale, qu'ils viennent s'établir sur ces terres plus fertiles : ils auront l'honneur de servir cette reine comme l'Arcadie n'en connut jamais.

Le « Masque » représenté à Ludlow-Castle est très différent de celui de Harefield. Il est vrai que les circonstances n'étaient pas les mêmes : la cérémonie n'est plus une fête de famille, elle a plutôt un caractère officiel, sans cependant être, à beaucoup près, aussi solennelle qu'un des ballets de la cour. D'après l'antiquaire Oldys, le comte de Bridgewater arriva à Ludlow avec une nombreuse escorte formée par la noblesse et la « gentry » du pays : le « Masque » avait sans doute pour objet de solenniser l'installation du nouveau gouverneur, mais aussi de faire honneur à tous ceux qui étaient venus le saluer et l'accompagner¹. Il ne pouvait être question, à cette distance de la capitale et avec les ressources dont disposait le comte, de rivaliser avec les éblouissants et ruineux spectacles de Shirley et de Carew : le second « Masque » de Milton est donc une sorte de « moyen terme » entre la fête de Harefield et celles de Whitehall.

La scène représente une forêt sauvage; tandis que les yeux des spectateurs cherchent à en sonder les sombres profondeurs, un esprit fait son apparition. Il vient, dit-il, du « seuil étoilé » de la cour des dieux, régions sereines, bien distantes du « point obscur » où l'homme s'agite et s'épuise pour faire durer une existence fébrile et toujours menacée, oublieux de « la couronne que donne la vertu, après le passage de la mort, à ses fidèles serviteurs ». Il est, cependant, des justes qui s'efforcent d'atteindre à « la clef d'or qui ouvre le palais de l'éternité » : c'est vers ceux-là qu'il a été envoyé. Il dit alors comment le noble lord vient d'être chargé de « guider » ce peuple antique et fier des Gallois, et comment ses enfants ont quitté la cour pour assister à l'avènement de leur père. Ils ont à traverser les sombres solitudes de la forêt, et c'est pour les protéger que l'esprit est descendu sur terre. Au plus profond de ces bois, habite le fils de Bacchus et de Circé, le perfide et séduisant Comus. L'en-

1. Masson, *Life*, I, 609, 610.

chanteresse lui a légué ses secrets et il offre aux voyageurs épuisés de fatigue un philtre, qui dégrade sur l'heure leur visage fait à la ressemblance de celui des dieux, et leur donne l'apparence de quelque bête. Aussi, dès que ceux qui sont aimés des dieux se trouvent contraints de traverser la forêt fatale, rapide comme l'étincelle d'une étoile filante, l'esprit s'élance du haut des cieux pour veiller à leur sûreté. Mais d'abord il doit dépouiller sa robe, bleue comme les cieux et tissée avec la trame d'Iris, pour revêtir l'apparence d'un paysan, au service de la famille, et qui sait, des accents de sa flûte, « calmer les vents furieux qui rugissent et assoupir les forêts qui ondulent. »

A ce moment des pas se font entendre, l'esprit s'évanouit et Comus paraît, sa baguette magique dans une main, une coupe dans l'autre; il est suivi d'une horde de monstres, aux corps d'hommes et de femmes surmontés de têtes d'animaux sauvages. Leurs vêtements sont étincelants; ils entrent en tumulte, poussent des clameurs désordonnées, brandissent leurs torches : c'est une véritable bacchanale. Comus lance une longue invocation à la Nuit et à ses plaisirs. Il suffit de l'entendre pour reconnaître aussitôt le fils de l'enchanteresse; son éloquence prestigieuse transfigure les vices : l'ivresse, la débauche ne sont plus que d'innocents plaisirs, et il les dépeint en termes si habiles, fait passer devant nos yeux des images si séduisantes, évoque des visions si poétiques, les fées mutines dansant sur les sables roux avec des elfs espiègles, qu'on ne peut se soustraire au charme dangereux de ses paroles. Il rappelle à son escorte que c'est l'heure des incantations, et tous dansent alors une ronde magique. Comus l'interrompt soudain et ses monstres se dispersent; il vient de percevoir des pas, son art lui révèle l'approche d'une vierge égarée dans les ténèbres : encore une victime ! Il se hâte de répandre dans les airs une poudre subtile, qui doit le faire apparaître aux yeux de la jeune fille comme un simple paysan. A son approche, il se cache et l'écoute parler. Elle a entendu les clameurs des monstres : étaient-ce des villageois en fête ? N'a-t-elle rien à craindre dans cette forêt ténébreuse ? Ses frères, la voyant à bout de forces, l'ont quittée un instant afin de cueillir des fruits pour rafraîchir ses lèvres, et déjà « le Soir, encapuchonné de gris comme un sombre pèlerin, se dressait derrière les roues du char de Phébus ». Leur absence est bien longue, elle s'en inquiète; dans cette nuit sans étoiles, elle se sent assaillie d'appréhensions, obsédée de souvenirs de faits surnaturels qui la troublent. Mais elle se rassure en songeant à la sécurité de l'âme vertueuse protégée par un champion aussi puissant que la Bonne Conscience, et, forte de cet appui, elle lance aux vertus qui l'assistent une admirable invocation : « Salut, Foi aux yeux limpides, Espérance aux mains pures, ange qui planes, ceint de tes ailes d'or, et toi, forme

sans tache de la Chasteté. Je vous vois de mes yeux et je crois à cette heure que Lui, le Dieu suprême, pour qui le crime n'est que le ministre docile de sa vengeance, enverrait au jour du danger un de ses gardes éblouissants pour préserver ma vie et mon honneur de toute attaque. Est-ce une illusion? L'un de ces sombres nuages n'a-t-il point fait resplendir sur la nuit sa doubleure d'argent?» Ce présage heureux lui redonne courage, et elle chante, espérant que ses accents parviendront jusqu'à ceux qu'elle cherche. Comus ne résiste pas au charme de sa voix et à l'exquise poésie de ses paroles, qui «flottent doucement sur les ailes du Silence» sous la voûte sombre et spacieuse de la Nuit. Il a souvent entendu Circé, sa mère, et les Sirènes chanter en cueillant les herbages aux redoutables effets; mais il n'a jamais encore connu pareilles délices. Il se montre alors à la jeune fille, et un dialogue très animé s'engage entre eux : Comus la presse de questions, et, sensible à tant d'intérêt, elle raconte son aventure. Le perfide flatteur lui décrit en termes émus ceux qu'elle a perdus et qu'il a, dit-il, aperçus auprès d'une treille cueillant des grappes de raisin : leur aspect était si noble qu'il les a pris pour quelque apparition, et, en passant auprès d'eux, il les a adorés. La jeune fille, touchée du respect du berger pour ceux qu'elle aime, accepte l'hospitalité qu'il lui offre dans sa cabane.

A peine ont-ils disparu, que les deux frères font leur entrée : ils aspirent à sortir de la forêt, à voir briller la lumière vacillante d'une chaumière, à entendre le bêlement de quelque troupeau ou la flûte d'un pâtre; mais tout n'est que ténèbres et silence. Le plus jeune des deux s'inquiète des dangers auxquels leur sœur est exposée; mais, plus fort et plus calme, l'aîné le rassure : leur sœur a ses vertus pour la défendre, et il entonne un véritable hymne en l'honneur de la Chasteté, «armure d'acier» qui permet de traverser les solitudes les plus affreuses, à l'abri de toute atteinte. Les anciens ont célébré sa force : c'est Diane, qui, des «traits d'argent» de son arc terrible, abattait lions et léopards; c'est Minerve, «vierge inconquise,» qui, de son bouclier à tête de Gorgone, changeait ses ennemis en pierres. La Chasteté est si chère au ciel que l'âme pure est servie par des légions d'anges, qui s'entretiennent avec elle et la préservent de toute souillure. Cet hymne est suivi d'un sinistre tableau de l'âme dégradée par la débauche. Charmés par ces pensées, les deux frères s'oublient un peu; mais un appel retentit et l'Esprit du début paraît sous les traits du berger Thyrsis. La joie de cette rencontre se change en angoisse, car, en leur apprenant le sort de leur sœur, le berger les avertit du danger qui la menace. Du haut de la colline où il gardait son troupeau, il a souvent entendu les hurlements des monstres s'élever de la clairière, et ce soir encore au moment où, ses brebis en sûreté dans leur parc, il modulait un air champêtre, mollement étendu sous les festons de chèvrefeuille et

de lierre. Aux clameurs des monstres a succédé un moment de silence, puis des accents doux et graves se sont répandus dans les airs comme les vapeurs d'un parfum, essence de mille aromes; cette voix, il l'a bien vite reconnue, et, le cœur serré d'effroi, s'est élancé au secours, mais trop tard ! Comus avait déjà saisi sa proie ! La foi du frère aîné dans la force de la Vertu demeure inébranlable; il veut traquer Comus et lui arracher sa victime. Le berger garde depuis des années dans sa musette certaine racine, talisman tout-puissant contre les enchantements qui défendent les abords du palais du ravisseur : ils forceront donc le repaire du sorcier, s'empareront de sa personne, briseront sa coupe et, sur toutes choses, se saisiront de sa baguette magique.

Le décor change et représente un somptueux palais où tout semble fait pour enivrer les sens : de douces mélodies charment l'oreille; des tables sont dressées, chargées des mets les plus délicats : c'est le palais de Comus. Entouré de sa troupe de monstres, le magicien offre à la jeune fille la coupe fatale : elle la repousse et veut se lever du siège où elle a pris place; mais Comus menace de l'y fixer à jamais d'un mouvement de sa baguette. La peur n'a point de prise sur elle : « Tu ne peux rien, lui dit-elle, sur la liberté de mon esprit. » Comus change de ton, s'efforce de la séduire, et l'on subit encore une fois le charme de son éloquence. Sa victime n'en est point dupe : il ne l'a déjà que trop déçue, elle ne touchera pas à la coupe : seul l'homme de bien peut offrir ce qui est bon, et pour le sage ce qui n'est pas bon n'a rien de délicieux. Le dieu s'élève contre cette doctrine des stoïciens ou des cyniques. Pourquoi la Nature a-t-elle ainsi répandu ses largesses d'une main si prodigue ? Si tous refusaient d'en jouir, ne serait-ce pas méconnaître la bonté de Celui qui a tout donné, et, mêlant les flatteries aux sophismes, Comus dit comment la Beauté est un trésor qu'il ne faut pas garder pour soi; si on laisse couler les jours, comme une rose oubliée, elle penche la tête et flétrit sur sa tige,

Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

Mais il parle en pure perte, la jeune fille l'interrompt, réfute ses sophismes et commence à glorifier la Chasteté... elle s'arrête : à quoi bon ? Il ne pourrait la comprendre et puis il est indigne ! Un instant décontenancé, Comus tente un suprême effort; à ce moment terrible les deux frères, l'épée nue, se précipitent dans la salle, arrachent la coupe des mains de l'enchanteur et la brisent sur le sol. Les monstres font mine de résister, puis s'enfuient; Comus s'échappe, mais après avoir touché la jeune fille de sa baguette magique. Le mal n'est pas sans remède, car Thyrsis a appris jadis du vieux berger Mélibée le moyen de rompre le charme : il faut invoquer la nymphe Sabrina, dont la touchante histoire est l'un

des passages les plus délicieux du poème; il est suivi par la célèbre invocation à la nymphe, qui est un des chefs-d'œuvre lyriques de Milton. Sabrina paraît entourée de ses naïades, chante, et s'enfonce de nouveau sous les eaux. Il n'y a pas de charme qui résiste à de pareils accents: la jeune fille est délivrée. Thyr sis exprime sa joie et sa gratitude, et tous se mettent en route vers le château où le père des trois voyageurs reçoit les hommages de ses hôtes, tandis que les campagnards dansent gaiement à l'entour.

La scène change de nouveau, et l'on voit la ville et le château de Ludlow; des paysans entrent en gambadant; Thyr sis et ses trois compagnons paraissent peu après. L'Esprit arrête les ébats des villageois, qui doivent céder la place à des danseurs plus habiles et plus élégants. Puis, en termes flatteurs, il présente à leurs parents les héros de la pièce: le ciel, dit-il, a mis leurs vertus à l'épreuve et les envoie, couronnés d'une gloire immortelle, célébrer par des danses leur triomphe sur les égarements des sens et des passions.

Ces danses finies, l'Esprit prononce l'épilogue: il décrit l'empyrée où il remonte, et finit par ces mots qui résument la signification morale de l'œuvre: « Mortels qui voulez me suivre, aimez la Vertu; elle seule est libre: elle vous enseignera à vous élever au-dessus du carillon des sphères; si la Vertu venait à défaillir, le Ciel lui-même se pencherait vers elle. »

Telle est l'œuvre que le poète a intitulée dans son manuscrit conservé à Trinity College (Cambridge): « *A maske,* » et dans les éditions de 1637 et 1645: « *A Maske presented at Ludlow Castle.* » Il paraît difficile, après cela, de douter que l'auteur ait voulu composer un « Masque »; et pourtant ceux qui ont fait du genre une étude spéciale, après avoir constaté que ce ballet diffère de ceux de Jonson et de ses successeurs, en concluent qu'il n'est pas à proprement parler un « Masque », et le laissent de côté. C'est une manière un peu sommaire de régler la question: Milton savait sans doute ce qu'il faisait, et, même en admettant que son ballet diffère du tout au tout de ceux qui l'ont précédé, il paraît aussi difficile de le passer sous silence que d'omettre, dans une histoire, un coup d'État ou une révolution.

Le poète compose son divertissement en pleine connaissance de cause: l'on possède un exemplaire du « Masque » de Browne, annoté, croit-on, de la main de Milton, et qui prouverait que les nombreuses ressemblances de ce ballet avec *Comus* ne seraient point un effet du hasard¹. Le poète est en outre des admirateurs de Jonson: il a sans doute parcouru ses « Masques », dont l'un, *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*, lui a peut-être suggéré l'idée première de *Comus*, personnage bouffon chez Jonson, mais qu'il

1. *The Poems of William Browne* (Muses' Lib.). Introd. de A.H. Bullen, I, xxx.

transforme en un être séduisant et malfaisant. La disgrâce de Jonson remplacé par Townsend, et les ballets de ce dernier, n'ont pas échappé à son attention. Les « Masques » de Shirley et de Carew font l'objet de toutes les conversations; s'il n'y a pas assisté, il a pu les lire, il a pu surtout en causer longuement avec son collaborateur, Henri Lawes, qui avait chanté dans *Le Triomphe de la Paix*, et composé la musique du *Cælum Britannicum*.

Et si l'on est tout d'abord déconcerté par le ballet de Milton, si l'on est à première vue surtout frappé des différences qui le distinguent des « Masques » précédents, l'on s'aperçoit, à l'examiner de plus près, qu'il a beaucoup en commun avec eux. Tout ce que le poème renferme de merveilleux et d'irréel, la magie et les sortilèges, le côté féerique, les allusions constantes aux dieux de la fable, les échos de la vie pastorale, les souvenirs classiques, cette poésie toute ruisselante d'images et même, dans une certaine mesure, son caractère moral, ne sont-ils pas de tradition dans le « Masque »? Voici maintenant la mise en scène qui est fort belle avec ses trois décors : la forêt, le somptueux palais et le tableau du château de Ludlow, imité sans doute de celui du château de Windsor dans le dernier ballet de la cour. Ce sont encore les chansons de la jeune fille, de Thyrsis et de Sabrina, les deux « Antimasques », l'un des monstres de Comus, l'autre de bergers, et leurs danses furieuses ou gaies.

Mais quand on vient à passer en revue le personnel du ballet, l'on se demande où se trouvent les personnages essentiels de tout « Masque » : les « Masquers ». Il faut noter cependant que, vers la fin du poème, l'Esprit congédie les villageois parce que leurs gambades vont être remplacées par de gracieuses danses de cour; en d'autres termes, la gaucherie des paysans sert de repoussoir à l'élégance des danseurs qui leur succèdent, et qui sont les « Masquers »¹. C'étaient les trois enfants du comte de Bridgewater auxquels s'ajoutèrent, peut-être, d'autres personnages; les manuscrits et les éditions originales ne fournissent malheureusement aucune indication capable d'éclairer ce point obscur : l'on sait seulement qu'il y eut plusieurs danses. Ce qu'il importe d'ailleurs de remarquer, c'est que les élèves de Lawes sont à la fois acteurs et danseurs ou « Masquers ». Le fait est exceptionnel, mais point nouveau. L'on en trouve un précédent dans *Le Ballet des Gitanes métamorphosés*, composé par Jonson et représenté à Burleigh chez le marquis

1. Depuis que ces pages ont été écrites, *Comus* a été joué à Cambridge, le 10 juillet 1908, à l'occasion des fêtes du troisième centenaire de la naissance de Milton, et l'auteur du compte rendu de ces fêtes dans l'*Athenæum* signale l'opposition entre les danses des paysans et celles qui les suivirent : « But here morris dances of rustic intensity by shepherd lads served as a skilful foil to an Allmayne and Corrant by courtly persons of slow grace, and carried the whole to a successful conclusion. » (*Athen.*, 4212, July 18, 1908.)

de Buckingham, en l'honneur de la visite de Jacques I^{er}. En s'écartant à son tour de l'usage établi, Milton avait sans doute répondu au désir de Lawes, qui voulait mettre le plus en évidence possible les enfants du gouverneur, et faire admirer la voix et le talent de sa jeune élève. De leur côté, les trois jeunes gens, non contents d'être de simples danseurs, demandaient sans doute à prendre une part plus active, à jouer des rôles enfin, comme ils en avaient vu tenir par la reine Henriette-Marie et ses dames dans les pastorales qu'elles prenaient plaisir à représenter à Denmark-House ou à Whitehall. La première sans doute de ces pastorales, celle de 1626, avait scandalisé un peu tout le monde; en 1633, *Le Paradis du Berger* ne déclencha plus que la colère des puritains; désormais, les personnes de qualité pouvaient, sans danger, se permettre de jouer la comédie en public, et il est probable que ces « représentations d'amateurs » devaient être un des divertissements les plus en vogue.

Ces changements ne pouvaient manquer de se faire sentir dans tout le ballet, à commencer par sa composition. Déjà, en 1621, celle du *Masque des Gitanes métamorphosés* était assez différente de la construction des autres « Masques » de Jonson où tout est, si je puis dire, organisé en vue de l'apparition et des danses des « Masquers ». Chansons, prédictions, gambades se succèdent et s'entremêlent, sans que l'on sache trop où elles mènent ni quand elles vont prendre fin. La nouveauté et l'agrément du divertissement consistent à voir ces grands, travestis en bohémiens, parler, chanter et se démenier comme gens sans feu ni lieu. L'on sent que le poète fait durer le plaisir le plus longtemps possible, et cette première partie est si importante que le « Masque » proprement dit, c'est-à-dire la réapparition des prétendus gitanes revêtus de costumes éblouissants, les danses et les chansons qui les séparent, paraît bien réduit et bien insignifiant. En résumé, la composition de ce ballet est des moins rigoureuses, et les proportions de l'« Antimasque » et du « Masque » sont changées, sinon renversées. L'on ne retrouve, dans *Comus*, à peu près rien de la construction des ballets de cour de Jonson : celle-ci n'a en effet plus de raison d'être puisque les personnages principaux, c'est-à-dire les trois enfants du comte, étant des acteurs, paraissent et reparaissent selon que leurs rôles les appellent en scène.

Ce changement dans la composition si serrée et si particulière du ballet avait pour conséquence de laisser au poète plus de liberté pour choisir son sujet et déterminer les proportions du « libretto » : Milton en profite pour donner plus d'ampleur au poème et en renforcer le caractère moral. L'auteur, on l'a vu, ne rompt pourtant point avec les traditions du « Masque » et a soin d'en conserver les divers éléments; mais la pièce prend des proportions

que Jonson, si jaloux des droits de la poésie, n'avait et n'aurait sans doute jamais osé lui donner, car cette fois c'est un véritable drame lyrique ayant, si l'on peut dire, sa fin en lui-même, et non plus pour unique objet de préparer et d'expliquer l'entrée en scène d'une troupe de masques. Quant à l'enseignement moral, il est si apparent que le « Masque » devient une sorte d'allégorie morale, de moralité que le poète aurait pu intituler : *Le Triomphe de la Vertu et de la Chasteté*. Ces hymnes enthousiastes sur la grandeur et la force de la pureté, la liberté de la vertu qui échappe à tous les attentats et toutes les tyrannies, cette « doctrine de la virginité » que la jeune fille mentionne, mais sans daigner en faire l'exposé devant son redoutable adversaire, tout cela étonne et déconcerte dans un ballet. Et l'on est d'autant plus surpris que rien dans *Les Arcadiens* ni dans les autres œuvres du poète ne permettait de prévoir pareil manifeste. Sans doute il avait bien composé quelques poèmes religieux sur la Nativité, la Circoncision et la Passion ; sans doute le ton de ses œuvres les plus enjouées était toujours resté digne ; mais l'on ne s'attendait guère à voir Milton choisir un « Masque » pour y exposer, à la faveur de circonstances sur lesquelles nous aurons à revenir, ses convictions les plus chères, ses sentiments les plus personnels et les plus intimes. Les railleries de ses camarades de Cambridge qui l'avaient surnommé « the lady », la légèreté et l'immoralité de son siècle, avaient servi à préciser et à confirmer ses opinions sur la grandeur de la chasteté qu'il avait puisées de côté et d'autre, et, comme il nous l'apprend lui-même, dans les romans de chevalerie et le poème de Spenser, les œuvres de Dante et de Pétrarque, les traités de Platon et de Xénophon¹. Aussi, au lieu de passer sous silence ou de flatter les travers et les vices du temps, comme l'eût fait un jeune poète désireux de réussir, il saisit l'occasion de rompre en visière à son temps, condamne ses torts et surtout déploie toute son éloquence et tout son génie de poète à faire l'apologie des vertus que ses contemporains prisent le moins. A l'austérité de la doctrine de Milton, au courage avec lequel il la professe, à l'ardeur qu'il met à la répandre, l'on reconnaît le puritain : c'est tout au plus si certaines tendances le faisaient pressentir jusque-là, mais maintenant il apparaît à tous les regards.

Les spectateurs et les contemporains attachèrent sans doute beaucoup moins d'importance que nous ne sommes tentés de le faire au caractère moral du « Masque » de Milton : il nous intéresse en effet aujourd'hui tant au point de vue de l'histoire du ballet que de l'œuvre de l'auteur du *Paradis perdu*. Mais alors comme maintenant, l'on fut sans doute frappé par la noblesse et la grâce de

1. Masson, *Life*, I, 307-320. — *Apology for Smectymnuus*, *Prose Works*, III, 269, etc.

la forme, par la force et la délicatesse de l'expression, l'on fut charmé par la fraîcheur des petits tableaux de la vie pastorale, les belles visions de l'âge des dieux antiques, la gracieuse légende de Sabrina, l'harmonie exquise des chansons et en particulier celle de la nymphe. L'on dut être d'autant plus surpris par la beauté du « Masque » qu'il paraissait au moment même où les ballets de la cour perdaient toute valeur littéraire. Les successeurs de Jonson l'avaient sacrifiée aux plaisirs des sens, aux danses sérieuses ou grotesques, au spectacle, à la musique. Milton, en vrai poète, réagit contre ces abus; mais, de même que les versificateurs de cour avaient rompu, au détriment de la beauté littéraire, l'équilibre du « Masque » si savamment élaboré par Jonson; de même Milton le détruit à son tour en faveur de la poésie. De cette habile construction qui en faisait un tout harmonieux, il ne reste à peu près rien : les matériaux se désagrègent en tous sens, l'on sent que le « Masque » tend de plus en plus à se résoudre en une série d'autres divertissements : pantomimes, féeries, opéras, bals masqués et travestis, drame lyrique et comédie-ballet. Avec le premier coup de clairon de la guerre civile, le « Masque » tombe pour ne plus se relever.

II

Les « Antimasques » mettent en scène un certain nombre de types ridicules, de « grotesques » de l'époque. Dans les ballets de Chapman, Jonson et Carew, ils sont présentés ou se présentent en quelques mots, ou bien encore ils fournissent matière à une petite scène de comédie. Townsend, Shirley et Davenant se contentent le plus souvent de les faire défiler devant le public : leurs costumes, leurs gestes, leur pantomime expressive et leurs danses suffisent à les faire reconnaître. Le lecteur lui-même qui, faute d'avoir pu assister au ballet, se dédommageait tant bien que mal en parcourant le livret, n'avait pas de peine à suppléer à ce que les indications de l'auteur avaient de sommaire; il suffisait d'un mot pour évoquer dans son esprit le type figuré par le poète; il le connaissait pour l'avoir rencontré dans le monde, ou pour l'avoir vu faire à la scène les frais de quelque comédie. Mais il n'en va plus ainsi de nos jours; les types ne sont plus les mêmes, non que la nature humaine ait changé : ses vices, ses affectations sont de tous les temps, mais ils revêtent à chaque époque des formes nouvelles. Ces « Antimasques », réduits à de simples énumérations d'entrées, risquent de n'éveiller dans l'esprit de la plupart des lecteurs modernes que des idées très vagues ou même de rester lettre morte pour certains d'entre eux.

Pour bien les comprendre, il faut tâcher de se reporter par la pensée à la première moitié du xvii^e siècle, de vivre quelques instants parmi ceux qui les ont inspirés, composés et vu représenter. Si la tâche est longue et malaisée, elle n'est pas impossible : les documents abondent : correspondances et mémoires, ouvrages pédagogiques, ballades populaires, pamphlets puritains, essais et caractères, satires et pièces de théâtre; en particulier les comédies où ces types foisonnent. Grâce à toutes ces sources d'information, les esquisses sommaires de Campion, Chapman et Jonson, les quelques traits de leurs successeurs, reprennent, dans une certaine mesure, la signification qu'ils avaient pour les contemporains.

Parmi les types passés en revue, le courtisan ne tient qu'une place des plus insignifiantes. Il n'avait pourtant point échappé à la verve satirique des auteurs du temps : Jonson en a laissé deux portraits célèbres : Fastidious Brisk et Hédon; Overbury ne l'a point oublié dans ses *Caractères*, et la plupart des pièces mettent en scène des courtisans « glorieux », vaniteux et débauchés. Mais à la cour, la satire eût été déplacée et par trop dangereuse : tel des hôtes ou des habitués de Whitehall aurait pu se croire visé, ou, pis encore, certains se seraient fait un malin plaisir de reconnaître dans la caricature de l'« Antimasque » un rival ou un adversaire, et de prêter au poète des intentions qu'il n'avait jamais eues. Les auteurs n'étaient déjà que trop souvent obligés, dans les prologues et les épilogues de leurs pièces jouées sur les scènes publiques, de se défendre contre les tendances désobligeantes de leurs contemporains qui s'ingéniaient à découvrir des allusions, des traits de satire et des portraits auxquels les poètes n'avaient jamais songé. Les intrigues, les coteries, les cabales de la cour auraient rendu la position du poète périlleuse et même intenable; aussi c'est tout au plus si l'on rencontre dans les derniers ballets « quatre courtisans parasites à la mode d'autrefois » et un « courtisan amoureux richement vêtu »¹. Si l'homme de cour ne paraît pas dans l'« Antimasque » en tant que courtisan, il n'est pourtant pas tout à fait hors de cause, et plus d'un pourrait non point se reconnaître, — c'eût été trop lui demander, — mais reconnaître son prochain dans le voyageur, l'amoureux, ou bien encore l'homme à projets et le « monopoleur ».

Les Anglais furent toujours de grands voyageurs : au Moyen-Age, ils parcoururent le monde et vont de sanctuaire en sanctuaire jusqu'en Terre sainte se prosterner au Saint-Sépulchre; ils s'expatrient volontiers pour chercher fortune ou développer leurs affaires. Dès le xiv^e siècle, Higden écrivait dans son *Polychronicon* : « Cette

1. *Britannia Triumphans* (1638), 5^e entrée. — *Salm. Spol.* (1640), 14^e entrée.

race anglaise sillonne tous les pays et réussit mieux encore sur les terres lointaines que sur la sienne..., c'est pourquoi elle se répand au loin dans le monde, considérant comme sa patrie le pays étranger qu'elle habite. » M. Jusserand, dans sa *Vie nomade en Angleterre au xv^e siècle*, d'où la citation précédente est tirée, a tracé l'histoire du voyageur anglais du Moyen-Age. Plusieurs chapitres du livre de M. Einstein sur *La Renaissance italienne en Angleterre* en forment la suite logique. Ils montrent certains Anglais de la fin du xv^e siècle ou des premières années du xvi^e se rendant en Italie pour y devenir les disciples des humanistes ou des maîtres les plus célèbres, et regagnant ensuite leur île afin d'y répandre le savoir, les livres et les manuscrits amassés au prix de patients efforts et de privations souvent bien dures¹. L'usage s'établit bientôt d'envoyer les jeunes nobles en Italie pour y compléter leur éducation, voir sur place les vestiges de cette antiquité dont leurs précepteurs leur avaient rebattu les oreilles, vivre à la cour de quelque duc ou tout simplement parmi la nation la plus courtoise du monde, enfin étudier chemin faisant les mœurs et les usages². Ces précieux avantages furent bientôt contre-balancés par de sérieux dangers et de graves abus : l'Italie de la seconde moitié du xvi^e siècle ne détient plus le monopole du savoir, et ses vices ou ses crimes excitent l'horreur des autres peuples. Ascham déplore cette décadence et s'élève longuement contre le péril auquel les parents exposent leurs fils en les envoyant ainsi séjourner, pendant plusieurs années, dans un pays où ils sont livrés à eux-mêmes et entourés des pires exemples. La plupart de ces jeunes gens ne rapportent de leurs voyages que des affectations ridicules ou des vices, au point que les Italiens eux-mêmes déclarent qu'« un Anglais italianisé est un diable incarné » : « *Inglese italianato é un diavolo incarnato*³. » Et, en effet, le voyage en Italie, qui comprend un séjour plus ou moins long en France et quelquefois en Allemagne, est bien

1. *La Vie nomade*, seconde partie, ch. V. — Einstein, ch. I, III et IV.

2. *Two Gentlemen of Verona*, I, 1, 2 : « Home-keeping youth have ever homely wits » et la sc. III du même acte. — N. Breton écrit son *Flourish upon Fancie* pour ceux qui voyagent au lieu de rester chez eux « as a Chicke under a broode-Hen ». — V. parmi les partisans des voyages, N. Breton, *An olde mans lesson : A poste with packet of mad letters*, livre II, p. 45. — Higford, *Institution of a Gentleman*, et les divers ouvrages cités dans Einstein.

3. Ascham, *The Scholemaster*, livre I, p. 222-237 (Cambridge Classics). — Voir entre autres adversaires des voyages, Lyly, *Euphues* (éd. Arber), p. 152. — Nash, *The Unfortunate Traveller* (éd. Mackerrow), p. 297 et suiv. Id., *Pierce Pennilesse, his Supplication to the Devil*, p. 169, 186. — Hall, *Quo Vadis?* — Chapman, *The Widow's Tears*, I, 1. — Webster, *The Devil's Law-case*, I, 1. — Fletcher, *A Wild-geese Chase*. — Daniel, *The Queenes Arcadia* (personnage de Colax). — Clitus Alexandrinus (R. Brathwaite), *Whimzies, A Traveller*. — Howell, *Instructions for forreine Travell et Familiar Letters*, I, 158; il met en garde contre les dangers d'un voyage en Italie, sans cependant chercher à en détourner ses compatriotes.

vite devenu une simple affaire de mode : la plupart des jeunes gens se mettent en route parce qu'il est de bon ton de le faire et qu'ils prennent ainsi place dans le monde des galants. Si on leur demande quel est leur objet en quittant leur pays, ils sont bien embarrassés pour répondre ou bien la réponse est piteuse¹. Ils sont la risée de l'étranger et de leurs compatriotes; les poètes satiriques les flagellent sans pitié; moralistes et romanciers ne manquent pas une occasion de leur décocher quelque trait. Les poètes dramatiques devaient donner à leur tour : « Bon nombre d'entre nous, écrit sir Philip Sidney dans une lettre à son frère, ne se sont jamais demandé pourquoi ils se mettaient en route, et si ce n'est pas après tout pour satisfaire certaine manie qui nous pousse à faire ce que d'autres ont déjà fait. Je crois que sous peu nous ferons, nous autres voyageurs, le sujet de quelque comédie, tout comme les charlatans italiens². »

Le voyageur devint l'un des types les plus populaires de la fin du xvi^e siècle et de tout le xvii^e; à ce titre seul, il ne pouvait manquer de faire figure dans le « Masque ». Il y paraît pour la première fois dans le ballet de Chapman. L'« Antimasque » se compose d'une bande de babouins vêtus, comme des voyageurs fantastiques, à la mode de Naples avec de grandes fraises; le poète, après beaucoup d'autres, raille la tendance des Anglais d'alors à imiter, à « singer » les modes et les usages de l'étranger. Dès 1542, Andrew Boorde représentait un de ses compatriotes, tout nu, une paire de ciseaux à la main, et se demandant à la mode de quel pays il allait emprunter la coupe de ses vêtements. Dans *Le Marchand de Venise*, Portia passe en revue avec Nérissa tous les prétendants qui arrivent, des quatre coins du monde, pour obtenir sa main et sa fortune; quand elles en viennent à l'Anglais, Portia s'écrie : « Mais qu'il est drôlement habillé ! Je crois qu'il a acheté son pourpoint en Italie, ses chausses rondes en France, son bonnet en Allemagne et ses manières un peu partout. » A peine Benedict s'est-il épris de Béatrice qu'il s'habille

1. Valentine se met en route « To see the wonders of the world abroad », en simple curieux (*Two Gent.*, I, 1, 6). — Marston, *Satires*, II, 140 :

« Didst thou to Venice go ought else to have
But buy a lute and use a courtesan,
And there to live like a Cyllenian. »

V. encore Massinger, *The Guardian*, II, iv :

Why, sir do gallants travel?
Answer that question; but at their return,
With wonder to the hearers, to discourse of
The garb and difference in foreign females.
Etc., etc.

Mercure, dans la pièce de Beaumont et Fletcher, *The Coxcomb*, IV, v, n'a rapporté de ses voyages que quelques gros mots.

2. Cité par Einstein.

avec plus de recherche, ce que Don Pedro appelle d'«étranges déguisements» : aujourd'hui c'est un Hollandais, demain il sera Français; ou bien encore il représente deux pays à la fois : il est Allemand par exemple de la taille jusqu'à la plante des pieds, perdu dans sa culotte bouffante; mais au-dessus des hanches il est Espagnol et ne porte pas de pourpoint. L'on pourrait citer une infinité de traits qui sont autant de variations sur le même thème¹.

Le voyageur se reconnaît aussi à sa démarche pleine de dignité et à son air absorbé : « as solemn as a traveller, » écrit Marston; il est on ne peut plus grave, « passing grave, » comme le dit Capriccio en présentant les babouins à Plutus; on dirait qu'il porte à lui tout seul le fardeau de l'État². A Rosalind qui lui demande pourquoi il a l'air si sombre, Jacques répond que sa mélancolie lui plaît; puis, avec la fatuité d'un homme qui s'écoute parler, il distingue sa mélancolie de celles de l'érudit, du musicien, du soldat, du courtisan, de l'amoureux, d'autres encore : « Ma mélancolie, conclut-il, m'appartient en propre, c'est un composé de bon nombre de simples, un extrait de bon nombre d'objets; c'est, à vrai dire, la contemplation de mes voyages à divers points de vue; à les ruminer ainsi sans cesse, je finis par être en proie à une tristesse des plus étranges. — Vous êtes voyageur, s'écrie Rosalind, vous avez alors de bonnes raisons d'être triste, car je crains que vous n'ayez vendu vos propres terres pour aller voir celles d'autrui; avoir ainsi beaucoup vu et ne rien posséder revient à avoir la tête bourrée de souvenirs et les mains vides. — Oui, répond Jacques, mais j'ai acquis mon expérience. » L'expérience est un de ces grands mots dont l'époque se paie, mais dont Rosalind n'est pas dupe : « Et c'est votre expérience qui vous rend triste!, répond-elle aussitôt, je préférerais avoir un bouffon pour m'égayer que l'expérience pour m'assombrir... et dire qu'il vous a fallu voyager pour acquérir ce beau trésor³! »

Cette habileté avec laquelle Jacques distingue les unes des autres les différentes formes de la mélancolie, est une des qualités dont le voyageur fait grande vanité. Il se pique d'avoir l'esprit pénétrant, d'observer les moindres détails, de découvrir les choses

1. Andrew Boorde, *The First Booke of the Introduction of Knowledge*, ch. I. — Lyly, p. 437, et Fletcher, *The Fair Maid of the Inn*, IV, II, reprennent l'image de Boorde. — V. sur les modes, Hall, *Virgidemiarum*, III, 1, 58. — Guilpin, *Skialetheia*, p. 45-48. — Dekker, *The Guls Horn-booke*, ch. I. — Wither, *Abuses stript and whipt*, lib. II, sat. 1, p. 188, 195. — Jonson, *The New Inn*, II, II. — Chapman, *Bussy d'Ambois*, I, 1. — Shirley, *The Witty fair one*, II, 1. — Overbury, *Characters*, An affectate Traveller. — *The Merchant of Venice*, I, II. — *Much Ado*, III, II.

2. Marston, *Antonio and Mellida*, Pt. I, Induction. — Hall, *Virg.*, VI, 1. Tattellius, le voyageur qui détient les secrets d'État.

3. *As You Like It*, IV, 1.

les plus cachées, qualités que Chapman résume d'un mot, du mot qu'emploient les voyageurs eux-mêmes, lorsqu'il dit que ses touristes simiesques sont « Acute ». « Acute ! » nul ne l'est davantage qu'Amorphus, le voyageur des *Fêtes de Cynthia* : il a tout vu, tout entendu, tout retenu, il se fait fort de lire les pensées et de surprendre les secrets de n'importe quel homme d'État ; il a fait une étude approfondie des physionomies, les énumère, les compare, les oppose, dans une longue dissertation qui éblouit son disciple Asotus¹. Amorphus et ses pairs excellent en effet à faire des calculs, à dresser des statistiques qui supposent des observations incessantes et de longue haleine : « Sur cent Français, dit l'un d'eux, il y a quarante têtes folles ; sur cent Espagnols, soixante fanfarons ; sur cent Hollandais, quatre-vingt-dix ivrognes ; sur cent Anglais, quatre-vingt-dix-neuf fous, et sur cent Gallois, quatre-vingt-dix-neuf gentlemen². » Ni plus, ni moins ! Les belles choses que l'observation et l'exactitude ! D'autres, comme le fameux Coryat, rédigent leurs observations, curieux amas de racontars, de notes, de jugements hâtifs, de renseignements précieux, d'indiscrétions, d'anecdotes scabreuses, auquel l'auteur, imbécile et homme d'esprit tout ensemble, donne ce titre invraisemblable et intraduisible : « *Coryats Crudities hastily gobled vp in five Moneths trauels in France, Sauoy, Italy, Rhetia commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of high Germany and the Netherlands, newly digested in the hungry aire of Odcombe in the County of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the traueilling Members of this Kingdome.* Enfin, il y a le vieux routier qui, fort de sa connaissance approfondie des différents peuples, réduit ses observations et son expérience en un certain nombre de règles qu'il s'empresse de formuler à toute occasion, en véritable fâcheux qu'il est. Tel est le Sir Politick-Would-Be de *Volpone* ; il s'est établi à Venise pour répondre au désir de sa femme qui voulait étudier sur place les mœurs et les modes des fameuses courtisanes. A peine Peregrine est-il arrivé que notre homme lui saute dessus et se met à l'endocriner : « Pour commencer par votre mise, dit-il, elle doit être sobre et austère ; ne confiez de secrets à personne, même pas à votre père, tout au plus une fable, et encore avec précaution ; ne frayez qu'avec ceux dont vous êtes sûrs, pesez chacune de vos paroles, ayez bien soin de ne jamais dire la vérité..., » et la leçon se continue sur la manière dont on doit se servir de sa fourchette, de son verre, sur l'heure à laquelle il faut manger melons et figues, toutes affaires auxquelles, assure le maître, les Italiens attachent la plus grande importance³.

1. *Cynthia's Revels*, I, 1 ; II, 1.

2. Marston, *The Malcontent*, III, 1.

3. *Volpone*, II, 1 ; *id.*, IV, 1.

L'on reconnaît tout de suite l'homme qui a voyagé à ses allures et à la manière dont il s'exprime : sa gravité n'exclut pas les belles manières, elles ont fait elles aussi le sujet de ses observations, et après les avoir admirées, il les a adoptées et faites siennes ; désormais il se croit l'arbitre des élégances et des bienséances¹. Lorsque la reine Anne se rend à l'invitation de lord Knowles, elle rencontre, à l'entrée de Caversham-House un cynique qui fait mine de vouloir s'opposer à son passage ; soudain l'on voit sortir de la foule un étranger, un voyageur, « a fantastic traveller ». Il est habillé à l'italienne, porte une longue plume à son chapeau et de grands éperons dorés ; il s'interpose et réduit au silence le disciple de Diogène ; puis il s'improvise maître de cérémonies, car il connaît tous les usages, fait les frais de l'« Entertainment » et reparaît le soir dans le « Masque ». « Je suis, dit-il à qui veut l'entendre, un Académique, raffiné par mes voyages ; je sais toutes les règles de la courtoisie », et il se croit obligé d'accompagner une chanson de gestes à « la mode de France ». Amorphus déclare avoir séjourné dans deux cent soixante-dix-huit cours, il se proclame d'une essence sublimée et raffinée par ses voyages, il est fier de ses gestes si bien étudiés et si bien exécutés, de ses modes à lui seul connues. Il se pique de parler la quintessence du langage, c'est-à-dire de ne parler comme personne : il est « exotique et exquis »². Il est proche parent de l'Armado de Shakespeare : celui-là encore se présente comme un voyageur qui a vu le monde ; c'est aussi un être à part : « il ne parle pas comme une créature de Dieu, » il a son vocabulaire et ses locutions à lui, s'exprime avec art et s'écoute avec non moins de complaisance ; nulle musique ne le charme autant que le son de ses propres paroles ; il dira : « cela se monte à un de plus que deux » pour ne pas dire comme le vulgaire, « the base vulgar, » cela fait trois. Ses épîtres sont des merveilles d'ingéniosité et d'affectation ; il semble outré même au magister de village, le pédant Holopherne, qui le trouve « trop raffiné, trop mignard, trop affecté, trop bizarre en quelque sorte, et pour ainsi parler, trop pérégrinesque »³.

Van Goose, du *Masque des Augures*, présente d'autres caractéristiques du voyageur. Il est mécontent des auteurs de ballets et des décorateurs : ils ne savent rien, ils n'ont pas d'idées ; si Jonson lui en laissait le temps, il ne manquerait pas de décrire toutes les fêtes de cour qu'il a vues au cours de ses voyages. Il est en effet de bon ton de tout critiquer quand on revient au pays, et de vanter tout ce qui se fait à l'étranger⁴ : « Je veux tout ignorer de mon

1. Etheredge, *Sir Fopling Flutter*, épil. : « So brisk, so gay, so travelled, so refined. »

2. *Cynthia's Revels*, I, 1 ; *id.*, III, 1.

3. *Love's Labour's lost*, V, 1 ; *id.*, I, 11 ; *id.*, I, 1.

4. Overbury, u. s. : « He preferreth all countries before his owne. » — Chapman et Shirley, *The Ball*, III, 111. — *As You Like It*, IV, 1 : « Farewell, Monsieur Traveller ; look you lisp and wear strange suits ; disable all the benefits of your

pays ! » s'écrie un jeune enthousiaste avant même de se mettre en route¹. Amorphus et Armado parlaient un anglais quintessencié; Van Goose fait mieux encore, il feint de l'avoir oublié, le parle avec un accent étranger, mêle des mots de toutes les langues à son anglais, estropiant aussi bien les uns que les autres. Ce n'était d'ailleurs rien de nouveau; dès 1598², Guilpin, dans sa satire *Skialetheia*, puis Overbury dans ses *Caractères*, d'autres plus tard, s'étaient moqués de ces enfantillages absurdes. Van Goose est un bavard, qui plus est, un hâbleur qui promet monts et merveilles, et parle de convoquer les potentats asiatiques avec toutes leurs suites. Il entre dans la catégorie des voyageurs à l'imagination ardente, qui racontent des histoires invraisemblables, des aventures effroyables, se vantent d'avoir découvert pays et continents. Les nigauds les écoutent bouche bée, les gens avisés prêtent l'oreille un instant et s'en vont en haussant les épaules; certains restaurateurs les nourrissent pour rien, car ils attirent toute une clientèle de dupes³. Enfin il en est qui font métier d'être voyageurs, je ne parle pas de ceux qui composent des traités sur l'art de voyager, des guides, Murrys, Joannes et Bædekens du temps, des vocabulaires et manuels de conversation⁴ (tous ceux-là sont gens honorables), mais de certains besogneux, parasites ou chevaliers d'industrie, qui font des dupes et en vivent, se glissent dans la société des galants, mangent et boivent à leurs frais et leur vident les poches. D'autres, spéculateurs habiles, sous prétexte de partir pour un lointain voyage, contractent une assurance, se cachent dans quelque coin à dix lieues à la ronde, et repaissent un beau jour pour toucher le capital et l'intérêt, comme s'ils venaient de faire le tour du monde⁵.

own country; be out of love with your nativity and almost chide God for making you that countenance you are; or I will scarce think you have swam in a gondola. » — V. Hall, *Chron.*, f. 67 v^o. Courtisans qui, à la suite d'un séjour à la cour de François I^{er}, méprisent tout ce qui n'est pas français ou à la mode de France. — Jusserand, *Hist. lit. du peuple anglais*, II, 267 et n. 1.

1. Shirley, *The Witty fair one*, II, 1.

2. Th. Wilson, *The Arte of Rhetorique* (1553), f. 86. « Some farre iorneid ientlemen at their returne home, like as thei loue to go in forrein apparell, so thei will powder their talke with ouersea language. He that cometh lately out of France, wil talke Frenche English, and neuer blushe at the matter. Another choppes in with Angleso Italianato. » — Overbury, *u. s.*; « He... speakes his own language with shame and lipping. » — Guilpin, *Sat.*, III, p. 45. — Jusserand, *Hist. lit.*, II, 317.

3. Guilpin, *Sat.*, I. — N. Breton, *I would and yet I would not*, st. 71-73. — *Lingua*, II, 1, Mendacio : « ... your travellers so doat upon me as passes; O they have good reason, for I have carried them to many a good meal, under the countenance of my familiarity. » — Wither, *Abuses*, lib. II, sat. 1, p. 202. — *Cynthia's Revels*, II, 1 (Amorphus).

4. Einstein, ch. III, *passim*. — Jusserand, *Hist. lit.*, II, 861, 862.

5. Freshwater dans *The Ball*. — H. Parrot, *Laquei ridiculosi*, lib. II, 88, Mendici Mendaces. — *Lingua*, *u. s.* — Beaumont et Fletcher, *The Scornful Lady*. — Pour les Assurances avant le départ, v. *Athenæum*, 4065, 23 Sept. 1905. — Davies, *Epig.* n^o 42, *In Licum*. — Chapman et Shirley, *The Ball*, I, 1; *id.*, II, 1, et le personnage déjà nommé de Freshwater.

Les voyages et l'amour étaient les deux passe-temps de la jeunesse dorée. Le ballet fait la part fort belle aux amoureux : la galanterie n'est-elle pas au fond sa véritable raison d'être ? N'est-ce pas un des « jeux de l'Amour » ? Cupidon n'en est-il pas la divinité tutélaire ? Les folies amoureuses sont une source inépuisable : autant de caractères, autant d'amants. La galanterie varie aussi avec le tempérament et les usages des divers peuples. Il n'en est pas moins vrai que si les manifestations de la passion sont multiples, « ondoyantes et diverses, » elle est *une* au fond, toujours et partout la même. De là des caractères communs aux amoureux des divers pays, des emprunts faits les uns aux autres, par les Anglais à l'Italie et à la France, pour exprimer l'amour dont leur âme est « encore lourde », ou, pour mieux battre en brèche, à l'aide d'engins plus redoutables, le fort où se retranche la vertu de leur maîtresse. De là aussi un type d'amoureux transi, de soupirant, de « mourant » plus ou moins cosmopolite, dont l'apparence, la tactique, les épreuves, les ardeurs et les épanchements poétiques excitent le rire de Jonson ou de Shakespeare, mais échauffent la bile de Hall, de Marston ou de Wither.

La flamme dont ces soupirants sont consumés est plus ou moins pure : s'il est vrai de dire qu'il n'y a pas de fumée sans feu, on peut, sans calomnie, assurer que chez la plupart de ces amoureux il n'y a point de feu sans fumée. Ceux qui protestent le plus haut de la pureté de leurs intentions sont presque toujours les plus perfides : l'amour n'a jamais connu de profanateurs plus impies, de lous ravissants mieux dissimulés sous des peaux de brebis que ceux qui, à la cour d'Henriette-Marie, faisaient profession d'amour platonique.

Il est à regretter que le livret du *Triomphe de l'Amour à Callipolis*, dansé en 1631 par le roi en l'honneur de la reine, soit si incomplet ou si succinct : il ne renferme point le premier discours d'Euphemus qui sert à exposer le sujet, à annoncer et à présenter l'« Antimasque » ; de plus, les indications sur le caractère des personnages et leurs danses sont des plus sommaires : c'est sans doute ce qui a porté Gifford à supposer que Ben Jonson n'avait rien eu à voir avec la publication du ballet. Les danseurs sont des amants indignes : ils méconnaissent ou ignorent l'amour véritable, bien qu'ils s'intitulent ses disciples ; entraînés dans le tourbillon de leurs passions déchaînées, ils ne connaîtront jamais la douceur d'aimer. Chacun d'eux personnifie un ridicule ou un défaut : à eux tous ils forment quatre groupes dont chacun représente « l'une des quatre grandes nations de l'Europe ». Il aurait été intéressant de savoir au juste quelles étaient ces nations, de connaître, parmi ces amants, les quatre champions français, et les défauts, les ridicules que Jonson leur avait assignés ; mais les indications sont des plus brèves et se

bornent à une simple liste des divers caractères : l'amant glorieux et vantard, l'amant larmoyant qui compose des ballades, l'amant aventureux et romanesque, et ainsi des neuf autres. Notre ignorance est d'autant plus regrettable que Jonson, grâce à son observation minutieuse et à l'art avec lequel il met en valeur les moindres détails, était plus apte que n'importe qui à tracer une série de petits croquis, sommaires, mais pleins de vie. L'idée première de cet « Antimasque » se trouve sans doute dans *Les Fêtes de Cynthia*, représentées trente et un ans auparavant¹. Phantaste, dont le nom définit clairement le caractère, s'amuse à bâtir des châteaux en Espagne : elle voudrait être tour à tour impératrice, duchesse, servante, citoyenne, fille de ferme, bergère, que sais-je encore ? Son imagination court à bride abattue de château en château et d'un bout de l'Espagne à l'autre ; elle se contenterait enfin d'être la dame la plus riche, la plus belle et la plus raffinée du royaume, d'attirer et de concentrer sur son opulence et sa beauté les regards de tous les amants. Elle pourrait ainsi mettre à l'épreuve des soupirants de toutes sortes, et se distraire à observer les effets de l'amour sur des personnes de tempéraments et de caractères différents : l'homme vif ou emporté, le mélancolique, les natures flegmatiques, le sage, l'imbécile, le rustaud et le courtisan, le lâche et le brave. Elle prendrait plaisir à voir l'un exprimer sa passion du regard et sans une parole, l'autre pousser des soupirs et se tordre les mains, un troisième réciter des bribes de comédies et des pièces de vers lamentables, un quatrième se poignarder ou boire à la santé de sa maîtresse, ou lui écrire avec son sang des lettres langoureuses. C'est à peu de chose près l'« Antimasque », et ce passage permet de suppléer, dans une certaine mesure, à tout ce qui manque dans le ballet. Quoi qu'il en soit, l'« Antimasque » eut du succès, car Davenant s'en souvient et s'en inspire dans *Le Triomphe du Prince d'Amour* : son second intermède burlesque est formé par cinq galants de nationalités différentes, qui se pavant sur une « piazza » rappelant, dit le livret, « celle de Venise, » sans doute la place de Saint-Marc ; elle est entourée de palais et de maisons aux balcons desquelles sont accoudées des courtisanes. L'Espagnol, grave et cérémonieux, soucieux de l'étiquette, se tourne vers l'une d'elles, la salue jusqu'à terre et recommence à satiété. L'Italien, les yeux fixés sur une autre, soupire désespérément, se frappe la poitrine, se croise ensuite les bras et se donne l'air le plus mélancolique du monde. Écervelé et fantasque, le Français se distingue par ses courbettes grotesques et les petits mouvements frétilants dont il accompagne ses saluts ; il porte l'éventail de sa maîtresse suspendu par un ruban au bout de l'oreille, sa mise et sa personne

1. Acte IV, sc. 1.

ne respirent que légèreté et frivolité. Le Hollandais larmoise et s'essuie les yeux. L'Anglais vient le dernier, mais il ne perd rien pour attendre : il est brutal et débauché, s'efforce d'imiter son voisin « le Monsieur », et, succès prodigieux, réussit à le surpasser en bêtise : non content d'un pendant d'oreille, il a accroché d'un côté le manchon de sa maîtresse, de l'autre une de ses bottines : il ne se borne pas à lever les yeux vers un balcon, il les regarde tous l'un après l'autre, fait mine de dégainer son épée, semble menacer du poing « comme s'il aimait mieux défoncer les fenêtres pour obtenir un coup d'œil de sa dame que de les voir ainsi ouvertes ».

L'amoureux idéal, l'amoureux transi, le « mourant », l'« inamorado » fait le sujet d'un des plus jolis « Masques » de Jonson : gracieuse, légère, fine et spirituelle, cette satire est l'un des chefs-d'œuvre du genre; elle tient dans deux petites pages, et l'on ne voit rien à ajouter, tant elle est vivante et achevée. Le « Masque » a pour scène les enfers : Charon vient de débarquer de prétendues ombres, et pousse au large pour continuer son lugubre et incessant labeur. Mercure se porte au-devant des nouveaux arrivés et reconnaît en eux des victimes des rigueurs de l'Amour : faibles et défaillantes, les ombres avancent avec peine, et, plein de compassion, le dieu les encourage. Elles touchent enfin au champ du repos; les Furies ne sont pas plus terribles, les supplices plus cruels que les peines qu'elles viennent de souffrir : « qui a été amoureux a passé par l'enfer », et, de son caducée, le dieu leur montre les rives de l'antique Léthé, qui, étendu auprès des Parques, déverse de son urne les eaux bienfaisantes de l'oubli. Mais ces ombres étranges intriguent le vieux fleuve; ce sont, lui assure Mercure, les fantômes de nobles amants ballottés sur ces flots furieux d'où Vénus est née. Ils sont morts noyés par l'Amour; le petit dieu malin les a leurrés d'espoirs doux et souriants comme l'onde perfide où il cherchait à les attirer; une fois qu'il les a vus se lancer, il a déchaîné la tempête, et le cruel s'amusait à rouler de vague en vague, riant de voir l'un « jeter au loin son cœur », un autre, en soupirant, « exhaler son âme », un troisième, se fondre en larmes et dire : « O Amour, je me résous en une onde plus amère que celle où je me meurs; » puis un quatrième s'écrier au milieu des brisants : « Oh ! je brûle, je brûle ! » un cinquième déclarer en éclatant de rire : « Ce n'est plus moi, c'est mon spectre¹, » et ainsi, ajoute Mercure, « je les ai trouvés en couples, mais il y en a un, un seul, qui fait quelques pas,

1. Tofte, *Laura*, Part. II, xxvi : « ...

« ... what am I now?

A senseless Shadow, or a Body, I?

Even one that doth not know

What now he is.

s'arrête, hoche la tête, évite les autres, comme heureux d'être seul, et se dit tout bas qu'il n'est pas mort. — Et les autres ne le sont pas plus que lui, interrompent les Parques. — Comment ! Ils ne sont pas morts, s'écrie Mercure. — Ils ne sont pas morts, » déclare à nouveau l'une des Parques. Mercure n'en croit pas ses oreilles ; mais les Destinées lui rappellent que nulle créature, aucun nom ne meurt sur terre à l'insu des sœurs fatales. « Mais ils disent, eux-mêmes, qu'ils sont morts ! riposte Mercure. — Cela ne se voit pas sur mon fuseau, répond la première Parque. — Ni sur ma quenouille, ajoute la seconde. — Ni sur mes ciseaux, » conclut la troisième ; et toutes trois assurent que les fils de ces existences ne cessent de se dérouler, et que nul d'entre eux n'a encore été coupé. Mercure commence à flairer un bon tour de maître Cupidon : au moyen de quelque charme, il leur a mis en tête cette idée bizarre, et ils ne sont des ombres que dans leur propre imagination. « S'il en est ainsi, disent les Parques, qu'ils boivent les eaux du Léthé, ils en oublieront jusqu'au nom de l'Amour et pourront recouvrer la santé. » Mercure leur ordonne de se courber vers le « lac vénérable », et, après y avoir porté les lèvres, de secouer et de dissiper l'illusion dont ils sont les premières victimes. Les Amoureux se retirent dans un bosquet de myrtes et reparaissent l'instant d'après transformés, revenus à eux-mêmes et à la vie : ils dansent gaiement leur entrée à la fin de laquelle Cupidon paraît en scène. Cupidon se réjouit de les voir si joyeux, c'est ainsi qu'il voudrait trouver tous ses disciples : il n'aime ni soupirs, ni larmes, ni cœurs blessés, ni flammes, ni spectres. Mercure flairer encore quelque piège ; une discussion s'engage entre les deux divinités qui finissent par s'entendre, et le chœur arrête les ébats des « Masquers », heureux de voir que, grâce au Léthé, « leurs folies sont oubliées », et qu'ils peuvent aimer encore et « aimer avec l'esprit »¹.

Le sens du ballet est très clair : Jonson y raille les exagérations sentimentales et en particulier la poésie amoureuse de son temps.

Il est difficile aujourd'hui de se faire une idée de l'amoureux du xvi^e et du xvii^e siècle, des « rites » qu'il devait observer, de l'étiquette et du protocole auquel il était tenu de se conformer : c'était une nouvelle comédie « à cent actes divers », qu'il lui fallait jouer avec art à défaut de sincérité. Sa passion devait se manifester par ce qu'elle avait de plus exalté ou de plus violent : il était tour à tour ravi en extase, en proie à des transports de joie ou d'enthousiasme, des explosions de fureur, des crises de désespoir. Pendant l'entrevue de Cantorbéry qui précéda de quelques jours celle du Camp du Drap d'Or, Charles-Quint et Henri VIII prirent part à un banquet

1. *Lovers made Men.*

décrit dans une relation anonyme des *Diarii* de Sanuto. De jeunes amoureux circulaient autour des tables; parmi eux se trouvaient quelques Espagnols qui jouaient leurs rôles de soupirants « avec une vaillance à nulle autre pareille » : l'un d'eux, le comte de Capra, prit son rôle si à cœur qu'il se pâma, et on dut l'emporter « par les mains et les pieds »¹.

Il serait sans doute injuste de douter de la sincérité du soupirant espagnol; mais il est parfois malaisé de savoir jusqu'à quel point beaucoup d'amoureux sont de bonne foi, où finit l'exagération souvent ridicule d'une passion sincère, et où commence la comédie; ou bien encore de reconnaître au juste ceux chez qui c'est une simple pose, une affectation et un prétexte à libertinage. A vrai dire, ils ne le savent pas toujours eux-mêmes : Roméo, par exemple, croit être amoureux de la belle Rosaline; on le voit, à l'aube, errer triste et solitaire à travers un bois de sycomores, « ajoutant à la douce rosée du matin la rosée de ses larmes; » au lever du soleil, il se réfugie dans sa chambre, en exclut toute lumière, et vit dans les ténèbres en compagnie de ses idées noires. Si, en dépit de tous ses efforts pour les éviter, il lui arrive de rencontrer l'un de ses amis, il ne cherche pas à dissimuler sa peine, dit combien les heures de tristesse lui paraissent longues, et se complaît à dépeindre ses souffrances avec un déploiement extraordinaire d'exclamations, de soupirs, d'images forcées, d'antithèses éloquentes, de « concetti » pour tout dire d'un seul mot². C'est pour voir Rosaline à la fête des Capulets qu'il organise la fameuse mascarade, folle équipée en plein camp ennemi. Benvolio, qui ne paraît pas comprendre sa passion pour la jeune fille, promet de lui en montrer au bal plus d'une dont la beauté fera pâlir celle de Rosaline. Roméo s'indigne qu'on puisse le croire capable d'inconstance et même d'entendre qu'il existe une beauté capable d'éclipser celle de la dame de ses pensées : tout cela est dit en termes des plus passionnés; l'expression est outrée, emphatique ou précieuse; les protestations sont trop véhémentes; les serments, trop bruyants³. Serments imprudents d'ailleurs, car Roméo n'a pas plus tôt pénétré dans la salle et aperçu Juliette que l'image de Rosaline s'efface à jamais de son cœur. « Mon cœur a-t-il jamais aimé? » murmure-t-il tout saisi⁴. Désormais, le ton change, non

1. Sanuto, *Diarii*, vol. XXIX, p. 232, 20 sept. : « ... El convivio fu lautissimo. Circondavan le mense a piedi giovani innamorati, et tra li altri alcuni ispani che facevano lo innamorato tanto bravamente che nihil supra. Uno fu tra li altri nominato Conte de Capra che fece lo innamorato tanto di core, che se ne andò in sincope overo angoscia per la innamorata soa, di maniera che fo portato a piedi et man via, finché si riebbe. »]

2. Acte I, sc. I.

3. Acte I, sc. II.

4. Acte I, sc. V.

du tout au tout, ce ne serait pas vraisemblable, ce ne serait pas non plus naturel, car Roméo est un tout jeune homme; mais il ne voit plus que Juliette, et il s'oublie; telle est la différence essentielle entre l'amant de Rosaline et celui de Juliette. Le premier ne s'effaçait pas assez : sa passion lui avait fait perdre la raison, mais elle lui avait donné de l'esprit et trop d'esprit. Rosaline n'était, sans qu'il s'en doutât, qu'un thème sur lequel il composait d'ingénieuses et brillantes tirades; il s'écoutait parler, prenait plaisir à causer de ses tourments et faisait savoir à tout le monde, par l'étrangeté de ses manières, qu'il se mourait d'amour. Maintenant, il se montre réservé et cache sa passion au plus profond de son cœur, comme une flamme sacrée au fond d'un sanctuaire.

La première préoccupation de l'amoureux est de se donner une apparence singulière¹ : il affecte quelque négligence dans sa mise, une barbe trop longue, des jarretières défaits, un lacet de soulier détaché, une manche déboutonnée : autant de petits oublis que l'on mettra sur le compte d'une passion dévorante². Il se promène les bras croisés, la tête basse, le chapeau rabattu sur les yeux comme un conspirateur³ : il est amaigri, il jeûne pour se donner l'air hâve et apitoyer sa maîtresse : ses yeux sont creusés par les larmes, il parle d'une voix plaintive et soupire comme un soufflet de forge⁴. En guise de bijoux ou d'ornements, il n'a que quelques fleurs flétries, présent de sa belle; il porte ses couleurs, boit à sa santé, à l'éclat de ses yeux, et toujours à genoux. Il se promène sous sa fenêtre en poussant des exclamations et des soupirs désespérés, ou bien fait caracoler son cheval, passe et repasse comme s'il avait cent commissions à faire et en oubliait toujours quelque'une. Pendant qu'il se donne tout ce mal, sa maîtresse est peut-être absente ou, pis encore, occupée à agréer l'hommage de quelque soupirant plus fortuné⁵. En sa présence, il soupire, sanglote, se pâme, tombe inanimé à ses pieds et ne revient à lui que pour redire son amour, ou suppléer par ses soupirs à tout ce qu'il ne sait exprimer. Si elle daigne lui parler, il croit entendre « le luth d'Orphée, reste ravi en extase, comme une statuette de l'Étonnement, jusqu'à ce que la fin du discours vienne rompre le charme »⁶. Enhardi, il lui demande comme faveur

1. Voir Spenser, *Faerie Queene*, III, x, en part. st. v-xii, où les « manèges » de l'amoureux sont admirablement décrits. — Voir la définition de l'Amorist dans Brome, *The Novella*, III, 1, et les divers types et portraits dans Marston, *The First part of Antonio and Mellida*, II, 1. — Overbury, *Characters*, An Amorist, etc.

2. As *You like It*, III, II. — V. encore dans *The Two Gentlemen of Verona*, II, 1, la liste des signes auxquels l'on reconnaissait un amoureux transi.

3. V. frontispice de l'édition originale (1652) de *The Anatomy of Melancholy* de Burton, à gauche l'*Inamorato*.

4. As *You like It*, III, II, et II, VII.

5. Wither, *Sat.*, I.

6. Saltonstall, *Picturæ loquentes*, n° 5, A true lover. Ce petit essai est dépourvu d'intentions satiriques.

suprême le bout du lacet de son soulier ou de son corset, et, si la pudeur de la dame s'effarouche d'une telle témérité¹, l'amant désespéré s'enfuit au fin fond de quelque désert. Là il exhale sa plainte, prend rochers et montagnes à témoin de la pureté de ses intentions; l'écho lui répond des profondeurs de sa retraite, répète, approuve toutes ses paroles et calme ainsi son ennui². Que faire pour rentrer en grâce? L'infortuné se creuse la cervelle pour écrire une tendre épître en vers; si, par malheur, il est de ceux que la muse dédaigne, il se voit forcé de recourir à quelque rimailleur, dont les sottes pensées et les vers boiteux achèvent de le perdre dans l'estime de sa maîtresse. Mais, dans l'Angleterre du *xvii^e* siècle, les galants sont rares qui ne savent pas rimer un sonnet. Et qui ne songerait en effet à se servir d'un moyen aussi sûr d'obtenir les faveurs que l'on convoite? Il faut être Thurio pour n'y point penser : c'est l'ABC du métier, et c'est par là que Protée lui recommande de commencer sa cour à Sylvia : il écrira des sonnets plaintifs, dira que sur l'autel de sa beauté il sacrifie ses pleurs, ses soupirs, son cœur; il desséchera son encrier et le remplira ensuite de ses larmes³. Le mutisme de Thurio était après tout beaucoup plus sage que la masse des folles élucubrations que la plupart se croyaient forcés de composer. Que l'on suive en effet Marston chez Lucien, l'« inamorato » : sa chambre est toute tapissée d'élégies, les fenêtres sont couvertes de sonnets, et la glace, de nœuds d'amour gravés avec un diamant. Lucien est alité, il se meurt d'amour : à la vue du poète, il se met à larmoyer et « soupire un sonnet » en l'honneur de sa belle meurtrière; le regard noyé, il secoue lamentablement la tête, puis il se dresse sur sa couche, en proie à quelque transport, rejette ses cheveux en arrière, envoie un baiser, fait une longue révérence à la française et s'écrie : « O crainte cruelle !... » et à qui s'adresse-t-il? A la colonne du lit. La chambre de Lucien est loin d'être une exception⁴ : sonnets, madrigaux, élégies, poèmes amoureux de toutes sortes se comptent par milliers : les sonnettistes de la fin du *xvi^e* siècle ont fait école; mais leurs disciples ne leur empruntent guère que leurs défauts, et encore pour les exagérer : ils exaltent ou raffinent les sentiments à l'absurde; tout cela sonne creux ou sonne faux, et puis l'on est écœuré, excédé, écrasé.

Hall, le poète satirique, proteste déjà au lendemain de la publication des recueils des grands maîtres du genre, et semble presque disposé à condamner la poésie lyrique en bloc. Il s'irrite de voir un poète déverser dans ses sonnets son amour, ses désirs, ses fades flatteries : « on dirait vraiment que le monde entier le regarde,

1. Wither, *Sat.*, I.

2. Saltonstall, *u. s.*

3. *Two gentlemen of Verona*, III, II.

4. Marston, *Sat.*, III.

n'attend pour se réjouir qu'il veuille bien sourire, ou, pour s'affliger, qu'il laisse échapper un soupir. Qu'importe au monde qu'il aime, qu'il vive ou qu'il meure ! Qu'importe que la beauté de sa maîtresse soit si éclatante ! Cette déesse n'est peut-être après tout qu'un laideron »¹. Marston, de son côté, n'est guère plus tendre : il méprise et raille la platitude des « amoristes ». L'un d'eux écrit une élégie sur la mort du singe de sa maîtresse ; l'autre supplie la douce Corinne de daigner attacher le ruban de sa chaussure sous peine de mettre un terme aux jours de son pauvre esclave. Qu'elle se hâte, grands dieux ! Déjà il nous menace d'un sonnet, d'une élégie, en guise de glas funèbre, et de son épitaphe en vers de mirliton. Saturio rêve d'être le corset de sa maîtresse ; Phrigio envie son chien qui peut lécher sa main². Et que l'on ne crie pas à l'invraisemblance : Marston a en vue tel de ses contemporains ; voici, entre bien d'autres, Barnabe Barnes qui, dans l'un des sonnets de *Parthenopil et Parthenope* souhaite d'être les gants de sa maîtresse pour cacher ses beaux doigts blancs, ou bien encore son collier pour reposer sur son sein ; que n'est-il le vin qu'elle boit pour embrasser ses lèvres, couler dans sa gorge, reposer près de son cœur, courir à travers ses veines et... mais ne suivons pas le poète plus bas³. Après Barnes, c'est Donne, le satirique, le chapelain du roi et le « Dean » de Saint-Paul qui, au temps de sa jeunesse folle, avait consacré certain petit poème à *Une puce sur le sein de sa maîtresse*, où il envoyait le sort de l'audacieux parasite. Simple péché de jeune homme, sans doute, mais l'on en commet trop pour que Marston ferme les yeux, décidé qu'il est à fouailler toutes ces vilenies⁴. Il n'en vient pas à bout. Wither met à nu et flagelle les mêmes abus ; Jonson les raille dans son « Masque » ; peine perdue, ils continuent chez les poètes de la cour de Charles I^{er}, en particulier chez l'un des membres de la tribu de Ben, l'auteur du ballet de *L'Olympe britannique*, Thomas Carew.

Une mouche vole dans l'œil de Célia, aussitôt le poète imagine qu'elle a été attirée par l'éclat éblouissant des yeux de sa maîtresse ; là, brûlée par d'ardents rayons et noyée dans la rosée, elle est tombée comme Phaéton du disque du soleil, et avec elle une larme qui s'est durcie en une perle. Ailleurs, le poète raconte une dispute entre les yeux et les lèvres de Célia, chante un grain de beauté sur son sein, ou un mal de dents guéri par un

1. Hall, *Virgidemiarum*, lib. I, sat. VII.

2. *The Scourge of Villainy*, sat. VIII.

3. Sonnet LXIII.

4. Donne (Muses' Library), I, p. 1. M. E. K. Chambers accompagne ce poème d'une note intéressante page 220 et cite d'autres poèmes sur le même sujet, II, 252. — V. une petite polissonnerie sur le même sujet dans Giles Farnaby, *Canzonets to foure Voyces*, f. 5. — Shirley, *Love's tricks*, III, v, se moque de ces poèmes. Voir pour ce motif littéraire en France, Marsan, *Past. dram.*, p. 136.

baiser¹. Ces bagatelles ne sont que des jeux d'esprit, et se terminent presque toutes par un trait, antithèse ou métaphore : « Pour moi, dira-t-il, Célia est trop divine, dieux, apprenez-lui à être plus humaine. » Il ne recule devant aucune hyperbole : Célia chante dans un jardin en s'accompagnant sur son luth ; au son de sa voix, les statues de marbre s'animent, mais les hommes ravis demeurent immobiles comme des statues ; embrasés de mille feux, les marbres, en pleurant, lui disent leur amour ; mais la Nymphe au cœur de rocher les contemple sans pitié, et, saisies de voir cette beauté sans égale s'allier à une telle dureté, les statues reviennent à leur condition première. Célia redemande ses lettres à Carew, et il se plaît à dépeindre leur joie de revoir celle qui les composa : « Je les vois sourire, dit-il, comme des saints expirants qui savent qu'ils vont quitter la terre et s'envoler aux cieux. » Poussant la métaphore jusqu'à l'allégorie, il se compare à une barque battue par les flots enflés de l'orgueil ; de tous côtés les abîmes du Dédain le guettent ; Désespoir est à la barre, et les sables mouvants de l'Inconstance, les récifs de la Cruauté, s'opposent à son passage. Cette carte d'une mèr nouvelle est à rapprocher de celle du pays de Tendre. Il serait curieux de recueillir les comparaisons dont Carew honore sa maîtresse : elle est l'étoile polaire qui lui sert de guide ; sa chevelure est une toison d'or ; ses yeux sont des astres ou des soleils éblouissants ; ses lèvres, du corail². Beaucoup d'esprit, sans doute : trop d'esprit ; de passion pas l'ombre, si par là on entend l'amour respectueux et désintéressé. Par contre, la galanterie et le désir percent parfois : dans certaine pièce très osée et polissonne — mais très sincère celle-là — le débauché qu'était Carew jette le masque de la préciosité et se montre sous son véritable jour³. Les femmes n'étaient plus dupes du langage doré des « amoristes », en admettant qu'elles l'aient jamais été : dans *Le Maître royal* de Shirley, un petit Don Juan cherche à attirer à la cour une jeune fille retirée à la campagne avec sa mère. Sa beauté, dit-il, sera célébrée à Whitehall en plusieurs volumes : l'on y lira comment les diamants, ne pouvant éclipser l'éclat de ses yeux, se sont fondus en larmes de dépit, et le galant continue, mais pas longtemps, car la dame l'interrompt et lui donne une bonne leçon : « Avez-

1. *A Fly that flew into his Celia's Eye*. — Rapprocher de ce poème celui de Cleveland, *Upon a Fly that flew into a Lady's Eye, and there lay buried in a Tear* (éd. 1687, p. 231). — *A Strife between Celia's Lips and Eyes*. — *Upon a mole in Celia's Bosom*. — *The Toothache cured by a Kiss*.

2. *A Divine Mistress*. — *On Celia singing to her Lute, in Arundel Garden*. — *My Mistress commanding me to return her Letters*. — *Upon some Alterations in my Mistress after my Departure into France*. — *Ingrateful Beauty threatened*. — *Persuasions to Joy*. — *Disdain returned*. — Hall s'était déjà élevé contre ces métaphores banales et absurdes, lib. VI, sat. 1, v. 281 et suiv. Butler les raille à son tour dans *Hudibras*, second part, canto 1, p. 118-122.

3. *A Rapture*.

vous fini, mon poétique jeune lord? Vous avez dépensé tout ce souffle bien en vain; j'admets que cela soit de l'esprit et même que certains nous prennent pour les créatures auxquelles ils nous comparent (et peut-être est-ce le cas de ceux à qui l'Amour a infligé la malédiction de nous adorer dans leurs vers), mais nous savons, par nous-mêmes, que nous n'avons rien de commun avec aucune d'elles... — Est-ce possible! réplique le malin courtisan qui tombe de son haut. — Et nous nous moquons de vos chimères, ajoute la dame. — En quoi vous n'en êtes que plus sages, » conclut le galant désormais plein de déférence¹. Une autre jeune fille prend à partie un soupirant qui vient lui offrir toute une enfilade d'images, sous prétexte de faire son portrait. Elle trouve pitoyable que des hommes d'un talent aussi rare déshonorent leurs noms en imaginant de telles monstruosité. Si elle était telle qu'on la représente, on la fuirait; qu'un peintre exécute ce portrait qu'il a rêvé : les rayons du soleil en guise de cheveux; à la place des yeux, deux soleils, mais dont l'ardeur ne fait pas fondre un front de neige; point de joues, mais deux roses entées sur un lis; des lèvres de corail, une rangée de perles au lieu de dents, et dans la bouche une langue de rossignol. Le portrait fut tracé ou l'avait même déjà été en France : Sorel l'avait placé en tête du second livre de son *Berger extravagant*².

Aux « Inamorati » et aux Amoristes s'opposent les « Amants platoniques », qui professent de ne voir dans l'amour que l'union de deux âmes, utopie dangereuse qui séduit l'imagination romanesque des femmes, et favorise les entreprises galantes des Don Juan de Whitehall³.

La cour de Jacques I^{er}, il n'y a pas à en douter, est grossière et brutale : le roi manque de tenue et de dignité; il traite ses favoris comme des maîtresses, les comble de faveurs et les caresse en public. La reine se trouve à peu près reléguée au second plan : elle est, il est vrai, volontaire, entêtée, emportée⁴, et le souverain

1. *The Royal Master*, I, II. — *The Witty fair one*, I, III. — A ces attaques de Shirley contre les petits poètes érotiques, il faut ajouter un passage de Habington où il s'élève contre l'influence française et la poésie efféminée (*Castara*, préface) : « For the religion of fancie, dit-il en particulier, declines into a mad superstition, when it adores that Idoll which is not secure from age and sickness. Of such heathens, our times afford us a pittied multitude, who can give no nobler testimony of twenty yeares employment, then some loose coppies of lust happily exprest. Yet these the common people of wit... honour with the sacred name of Poets. »

2. *The Sisters*, IV, II. Voir la même idée dans un dialogue de Shirley, vol. VI, p. 459 (éd. Dyce). — V. éd. 1640, p. 62, la belle Charite, p. 67 et suiv. Anselme remet à Lisis le portrait de Charite.

3. V. Shelton, trad. de *Don Quichotte*, III, 32, 222 (1620) qui oppose les « vicious Amourists » aux « Chaste Platonicks ». — Walter Charleton, *Ephesian Matron*, p. 62 (1668) : « ... the Purity of that love which such profess, who distinguish themselves from the herd of sensual Inamorato's by the titles of Platoniques. »

4. V. pour le roi, la division suivante du chapitre. — Beaumont, dans une lettre à Villeroi, du 2 mai 1603, parle de l'humeur « brouillonne et entrepre-

trouve ses flatteurs et ses « mignons » bien plus accommodants : ils n'ont « ni humeur, ni honneur ». D'ailleurs, comme l'écrit notre ambassadeur, le comte de Beaumont, le roi « fait profession de mépriser grandement les femmes », il ne leur permet de se présenter devant lui qu'à genoux, déblatère contre elles en public et blâme ceux qui les aiment. Les dames lui rendent bien la monnaie de sa pièce et « ne s'épargnent pas de le déchirer et détester avec leurs langues, chacune selon sa passion »¹. De son côté, la souveraine n'est point femme à faire régner le bon ton et à garder les bienséances : la cour de Danemark, où elle a été élevée, est célèbre par son intempérance et sa grossièreté ; de méchants bruits courent sur son compte : on la dit légère, à tort sans doute, mais ses robes courtes, ses audacieux décolletés font sourire ou font scandale². A l'occasion, elle prend part aux plaisanteries vulgaires et « débraillées » de son mari, et se permet avec ses sujets de ces familiarités qui, en Angleterre peut-être plus qu'ailleurs, provoquent le mépris. Attristée par la mort du prince Henri, séparée de sa fille qu'elle sait malheureuse ; malade elle-même, elle vit de plus en plus retirée dans son palais de Denmark-House et meurt en 1619. Les grandes dames qui, telles que les comtesses de Bedford, de Rutland et de Derby, sauvegardaient l'honneur de cette cour étrange, sont mortes ou vivent sur leurs terres ; le roi devient de plus en plus misogyne et entreprend à un moment donné une véritable croisade contre « l'insolence et l'impudence » des femmes ; il la fait prêcher dans les églises et menace de rendre responsables maris et familles³.

Il eût été curieux de connaître les impressions de la jeune reine Henriette-Marie à son arrivée à la cour d'Angleterre ; sans doute Charles ressemblait fort peu à son père : il était élégant, digne, chevaleresque et romanesque ; mais il se trouvait soumis à l'influence de Buckingham, le moins respectueux des hommes à l'égard des femmes⁴. Le pays que la jeune princesse quittait était la France

nante » de la reine ; elle est, ajoute-t-il le 17 juillet dans une lettre au roi, « fort femme en ses opinions et donne souvent tant de peine et de tourment au roi son mari pour la ramener à la raison... elle se bande et s'attache plutôt contre ledit roi en petites choses domestiques, selon le naturel des femmes. » — G. Berchet et N. Barozzi, *Le Relazioni degli Stati Europei*, p. 55 (rapport de l'ambassadeur Niccolo Molin). La reine est excellente pour ceux qui lui plaisent, « ma all' incontro terribile e superba per non dire insupportabile con quelli che non ama. » Beaumont et de la Boderie en savaient quelque chose ! — De la Boderie, IV, 432 : « ... le Roi son mari en fait peu de cas, encore moins en fait le Prince de Galles son fils. » (Henri.)

1. Beaumont à Villeroi, 12 mai 1603. — Wilson, 147.

2. V. chap. VI : Le Costume. — V. aussi l'*Anglipotrida* de Busino. — Osborne, *Trad. Mem.* (éd. 1658), p. 55.

3. Sur la retraite de la reine, cf. *Relazioni*, 116. V. les détails sur la vie conjugale des souverains, p. 209. — Sur les fureurs misogynes du roi, *S. P. J. I*, CXII, a. 82.

4. Wilson, p. 149 : « he looks upon the whole race of Women as inferior things. »

de Malherbe, de l'hôtel de Rambouillet et de *L'Astrée*, et la cour anglaise dut s'apercevoir tout de suite que la nouvelle souveraine était de son temps et de son pays. Vive, exaltée, elle se passionnait pour certaines idées et les poussait à l'extrême. Si elle n'a pas toujours eu un assez grand souci des bienséances, son honneur reste au-dessus de tout soupçon. A ses yeux, la chasteté est la vertu par excellence des femmes, et elle prêche si bien d'exemple que Buckingham, « habitué à gouverner ses maîtres, » pousse l'audace jusqu'à lui adresser des reproches au nom de son royal époux¹. Courtisans et poètes célèbrent à l'envi la beauté et la chasteté de la reine, et Jonson choisit tout naturellement pour sujet du ballet, que le roi danse en présence de la souveraine, la glorification de l'amour chaste et la défaite de la passion brutale ou sensuelle. Il reprend dans *Le Triomphe de l'Amour à Callipolis*, représenté le 9 janvier 1631, certaines idées de Platon, exposées deux ans auparavant dans un passage de sa comédie de *L'Auberge neuve*, et reproduit telles d'entre elles sans y rien changer². Le platonisme n'est certes pas nouveau dans la littérature anglaise, et sa part est si belle au xvi^e et au xvii^e siècle qu'il a fourni matière à un volume fort intéressant; il semble, cependant, que la personnalité de la reine et l'influence française aient contribué à une diffusion du platonisme parmi les personnes du beau monde³. Euphemus est envoyé par l'Amour pour prévenir la reine de l'intrusion de certains profanes à Callipolis (la cour), la cité de Beauté et de Bonté dont il est le dieu tutélaire. Ces impies sacrilèges sont les faux amants de l'« école sensuelle » dont il a été question plus haut, « vil bétail, » « monstres » qu'il faut chasser du sanctuaire de l'Amour. A peine sont-ils sortis dans un tourbillon furieux, qu'Euphemus reparait et entonne un hymne sur l'Amour; il y reprend le mythe du *Banquet*, l'union d'Abondance et de Pénurie, et continue en faisant l'éloge de la reine, beauté suprême dont la grâce et la vertu ne sont visibles qu'à « l'œil de l'âme ». Il annonce enfin la venue de l'Amour (le roi), désireux de rendre hommage à sa beauté et qui n'attend, pour paraître, que la purification de la cité souillée par les profanes. Le souverain et ses gentilshommes entrent en triomphe, conduits par Amphitrite et les dieux de la mer : chacun d'eux représente un amant vertueux : l'amant discret,

1. Tillières, 125-128. V. aussi un extrait des Mémoires de Richelieu cité dans l'Introduction de C. Hippeau, p. xxxil.

2. Acte III, sc. 1.

3. J. S. Harrison, *Platonism in English Poetry of the xvith and xviith centuries*. — V. J. B. Fletcher, *Précieuses at the Court of Charles I.* (The Journal of Comparative Literature, 1903, vol. I, p. 120-154.) — Bourciez, *Les Mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*. — Abel Lefranc, *Le Platonisme dans la littérature en France à l'époque de la Renaissance* (Revue d'Hist. lit., III, 1896). — Marsan, *Past. dram.*, ch. V et VII.

l'amant courtois, etc. ; le roi est le plus noble de tous : l'amant héroïque. Euphemus et la déesse invitent les « Masquers » à adorer la Beauté dans la personne de la reine et dans celle de ses dames. Ils dansent leur entrée, et, aussitôt après, les cieus s'ouvrent et donnent passage à Euclia, qui chante une jolie strophe inspirée de Platon, où elle rappelle comment l'Amour, se dégageant du Chaos, tira l'univers du néant. Le divertissement s'achève par un chœur qui célèbre l'union de la Beauté et de l'Amour, personnifiés dans le couple royal, et forme des vœux pour leur postérité.

L'année suivante, Townsend, chargé de collaborer avec Jones à la composition de deux ballets, vante à son tour la beauté et la chasteté de la reine dans *Le Triomphe d'Albion*. Deux ennemis irréconciliables, Diane et Cupidon, s'accordent enfin pour louer et glorifier la vertu de la souveraine. Quelques semaines plus tard, les mêmes idées se trouvent reprises dans le ballet de la reine, *Tempé rendu aux Muses*, mais sous une forme différente. Cette fois-ci c'est un jeune courtisan qui s'arrache à sa honteuse passion pour Circé (le Désir), et vient implorer la protection de la Vertu, c'est-à-dire du roi. Il n'a pas pu se résigner aux transformations dégradantes de la magicienne comme tant d'autres de ses victimes, troupeau de monstres, qui, se répandant dans la vallée de Tempé, en ont fait fuir les Muses. Le poète décoche en passant ce trait à l'adresse des versificateurs de cour, et peut-être songe-t-il à son ami Carew qui devrait entreprendre quelque œuvre plus digne de son talent que les bagatelles où il le disperse et le gaspille¹. Dans ce « Masque », Beauté divine, unissant ses efforts à ceux de la Vertu héroïque, rompt les charmes de Circé, et celle-ci finit par reconnaître leur empire. A la fin du livret, l'auteur explique l'allégorie : la Vertu héroïque, c'est le roi ; « l'éblouissante beauté de la reine est un rayon de la splendeur divine, et nous élève à la contemplation de la beauté de l'âme dont elle est l'analogue. »

Carew lui-même fait chorus : l'on se rappelle, dans *L'Olympe britannique*, le subtil plaidoyer d'Hédone, et le réquisitoire où Mercure démasque et flagelle ses crimes avec une vigueur digne de Milton. Le ballet est une apothéose des vertus du couple royal, vertus si éclatantes que les dieux, saisis de honte, réforment leurs mœurs et prennent modèle sur les souverains. Jones apporte sa part de flatteries en décorant telle partie du cadre de la scène d'un lis, emblème de la reine, avec cette devise : « *Semper inclita Virtus.* »

Il serait intéressant d'étudier l'influence des idées courantes sur le répertoire de la cour, en particulier sur les pièces représentées

1. Carew, *In answer to an Elegiacal Letter (from Aurelian Townsend), Upon the Death of the King of Sweden: inviting me to write on that Subject.*

devant la souveraine et les pastorales qu'elle jouait avec ses dames. Le ballet de Carew avait été précédé de quelques semaines par la reprise de *La Bergère fidèle* de Fletcher. Les chastes amours d'Amoret et de Perigot, la foi de Clorin dans la force de la chasteté et le culte que Thenot voue à la vertu de celle qu'il aime, devaient aller au cœur de la reine. Cette même année, Massinger remaniait et faisait jouer une pièce de Fletcher, *The Lovers' Progress*, tirée d'un roman français de Vital d'Audiguier, sieur de la Ménor, *Histoire tragico-mique de nostre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*. Le drame est tout à l'honneur de la vertu des femmes, et l'héroïne, après une lutte digne d'une fille de Corneille, finit par triompher de la passion du plus tendre des amants. Les situations sont risquées, périlleuses même, mais les sentiments sont si délicats ou si nobles que les plus vertueuses ne pouvaient s'en effaroucher, et devaient même trouver quelque charme à côtoyer ces abîmes. Osée et sentimentale, la pièce était de celles qui ne pouvaient manquer de plaire aux imaginations délicates et romanesques de femmes raffinées¹.

Le 3 juin de cette même année 1634, Howell, l'épistolier, écrit à Mr. Philip Warrick, à Paris, ces lignes significatives : « Rien de nouveau à la cour pour le moment, sauf un amour, appelé amour platonique, qui a été très en honneur ces derniers temps : c'est un amour dégagé des grossières sensations physiques et de tout désir sensuel : il consiste dans la contemplation, les conceptions de l'esprit, et non plus dans la possession de l'objet désiré. Cet amour donne fort à faire aux beaux esprits, et l'on dit qu'il fera, sous peu, le sujet d'un « Masque » auquel prendront part la reine et ses dames d'honneur. » Ce ballet fut en effet représenté l'année suivante; nous aurons l'occasion d'y revenir².

Enfin, en septembre, le *Comus* de Milton est joué et dansé à Ludlow. Ce « Masque » est tout à fait dans le goût du jour; l'on a remarqué qu'il n'était pas sans ressemblances avec *La Bergère fidèle*: la pastorale et le ballet ne célèbrent-ils pas tous deux la force et le triomphe de la vertu? Ainsi, loin d'être une œuvre isolée, *Comus* se rattache à un mouvement d'idées, plus ou moins sincères et profondes, mais dont il est l'expression la plus grave et la plus noble.

L'on se demande, en effet, en présence de certains accidents déconcertants, si tous ces beaux sentiments ne sont après tout que de belles paroles, et les doutes se changent en de cruelles certi-

1. Ward II, 731, n. 2.

2. Vol. II, p. 31. Il est difficile de savoir au juste quand commença ce « craze » ou « fad ». Dans l'*Aglaure* de Suckling, « Platonic love » est appelé « the new religion in love » (acte II, sc. 1); mais quand la pièce fut-elle mise à la scène? On la sait antérieure à 1638 et c'est tout. — Jasper Mayne, dans *The City Match*, IV, VII (1^{re} éd., 1639), parle de « the new Heresie, Platonick Love »; mais quand la pièce fut-elle composée et représentée pour la première fois?

tudes quand on regarde les choses de plus près. Habington, par exemple, publie, toujours en 1634, un recueil de poèmes, *Castara*, où il se glorifie d'élever (fait, dit-il, sans précédent) un même autel à la Chasteté et à l'Amour, et, en effet, il n'est guère de flamme plus pure que la sienne; mais que devaient penser les dames en lisant, à la suite du second livre, les premiers mots du caractère de l'Ami? « L'ami, écrit-il, est un homme; car l'on ne peut faire connaître en toute liberté et franchise ses pensées à une femme, sans une familiarité par trop licencieuse ou une suspicion bien motivée; et l'amitié ne peut aller de pair avec le vice et le déshonneur. » Que reste-t-il après cela de toutes les protestations du poète, et l'étrange culte qui consiste à mépriser l'idole que l'on encense!

C'est au moment même où l'on parle si haut de vertu, et où l'amour platonique règne, soi-disant, à la cour, qu'éclate le scandale de la séduction d'Éléonor Villiers, nièce du duc de Buckingham, par Henri Jermyn. Le roi éloigne le coupable de la cour; mais la reine intercède en sa faveur et finit par obtenir sa grâce : inconséquence étrange de la part de la souveraine que de défendre ainsi celui qui a osé violer tous les principes qu'elle paraît si désireuse d'imposer à son entourage; mais Jermyn était l'une des personnes les plus populaires de la cour et l'un des favoris de la reine, qu'il amusait par ses traits d'esprit et sa belle humeur¹. Avec si peu de fermeté et de suite dans les idées, l'on a beau prêcher les beaux sentiments, ils ne sont que beau langage et paroles en l'air : ils ne doivent pas donner le change sur le véritable état des choses. Si l'on veut se rendre compte de ce que pouvait être à la cour la situation d'une honnête femme, ayant une conscience délicate et droite, qu'on lise la pièce de Massinger, *La Fille d'honneur*, publiée deux ans avant que le fameux scandale n'ait fait éclater aux yeux de tous la triste vérité. En butte aux séductions d'un favori, l'héroïne se voit en fin de compte contrainte, pour sauvegarder son honneur, de se retirer de la cour, du monde et de se réfugier dans un couvent : conclusion significative si l'on songe que la pièce était représentée dans un pays et à un moment où le catholicisme était particulièrement odieux.

Le « Masque » sur l'amour platonique, mentionné dans la lettre de Howell, fut dansé le 18 février 1635; il s'appelle *Le Temple d'Amour* et fut composé par William Davenant. L'auteur fit preuve,

1. *Strafford Letters*, I, 175. 9 janvier 1634. — Lady Cornwallis, *Private Correspondence*, p. 266. — Gardiner, VII, 339. — Les « affections innocentes », mais imprudentes de la reine pour Henry Jermyn, Walter Montaigu et sir Thomas Percy, « toujours pendus à son oreille, » donnèrent « sujet de parler d'elle » : on l'avertit, elle s'entêta et voulut braver l'opinion, au moment même où elle avait le plus besoin de la ménager; l'on ne fut que plus sévère à l'égard de la reine, « soit, dit Tillières, parce que les accusations dont elle était l'objet étaient fondées, soit parce que la continuation de sa conduite la rendait plus insupportable. » L'ambassadeur français blâme sévèrement la désinvolture de la souveraine. *Mémoires*, 199-206.

dans la circonstance, de bon sens et de savoir-faire; il ne croyait pas à l'amour platonique; il en connaissait trop bien les ridicules, les abus et les dangers. D'autre part, il ne pouvait être question pour lui de l'attaquer à fond dans un ballet, et un ballet dont la reine et ses dames étaient les personnages principaux. Il se garde donc d'exprimer aucune opinion, et laisse même planer quelque incertitude sur son œuvre. Celle-ci est néanmoins une petite satire de l'amour platonique, satire gaie, discrète et prudente; elle constitue en quelque sorte une prise de contact avec l'ennemi, une escarmouche précédant la bataille que Davenant devait engager quelques mois plus tard avec sa comédie des *Amants platoniques*.

La Divine Poésie annonce la venue d'Indamora (la reine) qui vient guider les amants dont la vue n'est pas assez perçante pour voir et connaître ce qu'ils devraient aimer. Ses regards vont jusqu'au fond des cœurs, elle y lira les intentions de tous, guérira les uns de leurs blessures, purifiera les autres de leurs souillures. Évoquant alors les âmes des poètes de l'antiquité grecque qui vont former le chœur, la Poésie les rappelle à la vie et leur explique comment la Mort et le Temps ont fait disparaître les traces de leurs égarements passés; et les poètes, attristés par ces pénibles souvenirs, répondent en termes destinés peut-être à faire réfléchir les versificateurs érotiques de la cour : ils rougissent de leur passé, ont expié leur « gloire mal acquise », car « chaque vers licencieux a été puni par la brûlure d'une flamme. » Tous s'avancent ensuite vers le roi et lui annoncent que la Vérité va paraître dans son royaume, et qu'Indamora rendra à la vue des mortels le Temple de l'Amour, soustrait à leurs regards par des magiciens qui ont pendant longtemps égaré les jeunes pèlerins, et perverti leur cœur par leurs pensées impures. Mais les sorciers ont eu vent du danger qui les menace et se concertent pour résister à Indamora et ses compagnes; ils sont surtout terrifiés par les notions qu'elles répandent dans le monde. « Leurs yeux, dit l'un, ont beau avoir l'ardeur des jours d'été, leur sang est aussi froid que les glaces de l'hiver. — Elles inventent, dit un autre, d'étranges doctrines, forment de nouvelles sectes d'amoureux qui ne doivent pas courtiser la personne, mais l'esprit, et engendrer non point des corps, mais des âmes. » Un troisième, caustique et facétieux, remarque qu'il ne restera guère de plaisir sur terre sans les corps, et qu'à minuit une âme est une bien froide compagne. Un autre est tout surpris d'apprendre que ces doctrines ont pris naissance à la cour; on lui explique que certains jeunes lords trouvèrent tout d'abord à redire aux idées nouvelles, mais ont fini par s'y faire et sont même devenus des amants platoniques accomplis. A ce moment-là survient l'un des leurs, qui annonce l'arrivée de neuf jeunes Persans, voués, semble-t-il, à être victimes de leurs maléfices. « J'espère, dit aussitôt l'un des magiciens, que

ceux-là du moins ne sont pas des amants platoniques, de ces poètes qui, véritables chartreux, composent des madrigaux en l'honneur de l'âme. » Son espoir est déçu : en vain, les sorciers essaient-ils d'égarer les nouveaux venus par des visions fantasmagoriques, les Persans ont aperçu le véritable Temple de l'Amour et ne se perdront pas. Les apparitions qui forment l'« Antimasque » une fois achevées, un page persan entre en gambadant et annonce l'arrivée de ses maîtres : « Hé ! Hé ! que je suis léger ! Je ne suis qu'une âme ; il me semble que ma chair s'est dissoute à travers mes pores. En débarquant sur ces rives, j'étais un simple page et me voilà maintenant un sémillant ambassadeur, et de princes persans, qui plus est ! Jamais on n'entendit amants plus féroces soupirer dans leurs vers ! Prêtez donc l'oreille, dames de cette île ! Dieux ! comme vous levez vos éventails et comme vous souriez ! Et dire qu'ils ont été assez fous pour faire ce long voyage pour vos beaux yeux ! Sachez-le donc, ils sont arrivés, mais à coup sûr, Mesdames, avant de repartir ils feront couler vos larmes, car, je dois vous le dire, ils sont tous, et des pieds à la tête, platoniques, et si pudiques qu'on les amènerait, sans peine, à porter comme vous des coiffes bien fermées et des voiles de linon. Mon maître est le chef qui protège, d'autres disent égare, cette secte rigide ; c'est un homme qui jadis, son luth à la main et sous une fenêtre, parlementait avec une dame, et, par une matinée glaciale, passait pieusement deux heures debout à célébrer la blancheur neigeuse de sa main, si bien que les mots se gelaient entre ses lèvres et que ses jambes tremblaient et vibraient à l'unisson des cordes de son luth. Puis, lorsqu'il voyait qu'il ne pouvait la mener au gré de ses désirs, comme Tarquin, il menaçait de lui faire violence. Maintenant, plus de rapt à craindre, à moins qu'il ne découvre quelque virginité spirituelle. Et les autres sont tous si modestes, si purs, si chastes, si réservés, si prudes, qu'ils se dérobent aux baisers et, au seul mot d'hymen ou d'amour, ils rougissent par pudeur ! Mesdames, laissez-moi rire ; vous m'excuserez, je l'espère ; mais je n'y tiens plus en voyant combien vous vous êtes trompées en arrangeant devant la glace, avec ce soin jaloux et cet art exquis, vos minois et vos coiffures. En vérité, ils ignorent tout charme extérieur, fermement résolus à faire leur cour à l'âme. Ah ! vous voilà toutes tristes maintenant ; un nuage de courroux vient assombrir vos fronts ? Il est temps de fuir et de fuir à toutes jambes, sous peine de mourir, pour ces nouvelles, percé d'épingles et d'épingles à cheveux. »

La satire est très nette : l'attitude grotesque des hommes rougissant comme des jeunes filles, l'inconséquence de la coquetterie féminine donnent à penser et font sourire ; enlevée gaiement par l'acteur, la tirade ne pouvait blesser personne.

Le « Masque » proprement dit commence aussitôt après la danse

des princes de la Perse. Le Temple de l'Amour s'offre à tous les regards; Sunesis et Thelema, Raison et Volonté, s'y rencontrent et en sont les desservants : unies, elles assurent la constance dans la passion. Amianteros, l'Amour chaste, descend des nuées et déclare à Raison et à Volonté que leur union est l'emblème de sa divinité; puis il leur montre comme modèle le couple royal, auquel il adresse des vœux pour la prospérité de leur règne et ceux de leurs descendants.

Ainsi le ballet se termine par une apologie du mariage, union chaste et raisonnable, qui s'oppose aux utopies, attribuées, dès le début du ballet, aux dames de la cour.

Ce n'était là qu'une rencontre d'avant-garde et la bataille s'engagea, quelques semaines ou quelques mois plus tard, avec *Les Amants platoniques*¹. Jusque-là, Davenant avait ri de l'amour platonique comme d'une mode ridicule; il va maintenant l'attaquer comme une affectation dangereuse, et démasquer les abus auxquels il peut donner naissance; sa pièce fait ainsi suite au ballet : elle en est le développement logique. Dès les premières lignes du prologue, l'auteur attire l'attention sur l'absurdité même de l'expression « Amants platoniques ». S'il en a fait le titre de sa pièce, c'est uniquement, dit-il, pour s'assurer les applaudissements de la cour : c'est là, en effet, qu'il a entendu l'expression pour la première fois; c'est encore là qu'il reçut l'ordre d'expliquer (dans son « Masque ») ce qu'il avait et a toujours de la peine à comprendre; les critiques eux-mêmes, après y avoir perdu leur latin, ont fini par découvrir que la fameuse expression était vide de sens. Il y revient encore dans l'exposition de sa pièce, où il parle de ces amoureux d'essence céleste que certains appellent « platoniques », « nouvelle épithète de cour à peine comprise »². Enfin, il défend Platon d'avoir jamais formulé les utopies qu'on lui attribue : « Monseigneur, dit un vieux savant à un courtisan, de grâce, ne faites pas de tort à mon bon et vieil ami Platon avec cette calomnie de cour. On lui attribue la paternité d'un amour fantastique qu'il n'a jamais connu, le pauvre homme ! — Mais, objecte le courtisan, Platon n'a-t-il jamais traité de l'amour dans ses écrits ? — Divinement, Monsieur, reprend le savant, mais non de cette sorte d'amour dont veulent les dames d'aujourd'hui; elles l'ont mal compris³. » Davenant rend ainsi les dames responsables de l'abus qu'il qualifie plus vivement de « paradoxe de femmes ». Il dénonce les conséquences désastreuses de pareilles tendances chez les femmes, au point de vue du mariage et de la famille. « C'est une doctrine insensée ! » fait-il dire, sans plus de formes, à l'un de ses personnages, et il place ses amants dans des situations

1. Dédiés à H. Jermyn !

2. Acte I, sc. 1. (Éd. Maidment et Logan, p. 17.)

3. Acte II, sc. 1. (*Id.*, p. 38 et 39.)

tour à tour difficiles, délicates ou grotesques¹. Enfin, et c'est ici que Davenant fait surtout preuve de courage, il montre comment l'amour platonique n'est souvent qu'un masque, dont les débauchés et les femmes légères se servent pour favoriser et dissimuler leur inconduite. L'amant platonique d'alors, c'est « l'ami du mari » d'aujourd'hui, et, aux bals, aux banquets, dans le carrosse et jusque dans l'alcôve, l'amant platonique se tient aux côtés de sa dame pour l'« aider à méditer »². Dans cette communauté d'un nouveau genre, les droits de l'époux se réduisent à payer et à se taire. Le personnage de Fredeline est une satire singulièrement mordante du séducteur hypocrite, et il faut lire la scène où le faux bonhomme, après avoir longtemps tourné autour du pot, demande au vieux savant Buonatesta si, à l'aide de quelque philtre, il serait possible de forcer une personne aimée à l'aimer en retour d'une affection aussi vive que celle qu'il ressent lui-même. — « Cela peut se faire, répond Buonatesta. — Comment, comment, ô sage immortel, ô mon ami ! s'écrie Fredeline avec une ardeur qui met son interlocuteur en éveil : — Mais vous êtes amoureux ! — Platoniquement, répond l'hypocrite, pas autrement. — Allons donc ! éclate Buonatesta indigné, vous vous dites mon ami et vous osez essayer de me berner avec ce paradoxe de femmes ! Est-ce que je ne sais pas ce qu'il y a au fond de tout cela³ ? »

Vers la même époque, Shirley démasquait de son côté le même abus dans *The Lady of Pleasure*. Il nous fait assister à une scène de séduction, admirable d'ailleurs, où un grand cherche à vaincre les scrupules d'une jeune veuve. Il proteste de la pureté de ses intentions, se proclame homme d'honneur et ne doute pas que, dans de pareilles conditions, la dame n'accepte d'être la maîtresse de son cœur : « Votre maîtresse ! » s'écrie l'héroïne, mise en éveil ; et aussitôt, pour calmer ses soupçons, le séducteur reprend d'un air surpris : « Mais, Madame, votre sexe ne voit point de déshonneur à devenir la maîtresse d'un noble serviteur à la mode nouvelle des « platoniques » de la cour. » Et il continue à l'enjôler, cherchant à l'attirer, à l'égarer, l'enveloppant de douces paroles, telles qu'un homme dans sa situation n'en trouva sans doute jamais et que la fantaisie exquise de Shirley pouvait parfois rencontrer. Puis, brusquement, à bout d'arguments et de sophismes, le « noble servant » change de ton, jette bas le masque, et l'on voit surgir la bête humaine déchaînée, prête à bondir sur sa proie⁴.

Entre de pareilles mains, l'amour platonique n'est qu'une feinte

1. Acte IV, sc. 1 (p. 65). — Acte I, sc. 1 (p. 20). — Acte II, sc. 1 (p. 42, 43). — Acte III, sc. 1 (p. 48). — Acte IV, sc. 1 (p. 68, 69).

2. Acte III, sc. 1 (p. 52).

3. Acte IV, sc. 1 (p. 65).

4. *The Lady of Pleasure*, V, 1. Le privilège de la pièce est du 15 oct. 1635. Sir Humphrey Mildmay la voit jouer le 8 déc. V. Collier, II, 5.

ou un piège; entre des mains moins brutales, mais plus perverses, il devient un raffinement de volupté destiné à faire durer plus longtemps le plaisir de la séduction, l'enchantement de l'attente qui s'évanouit aussitôt après la possession de l'objet désiré¹.

Aux efforts de Davenant et de Shirley, d'autres, comme George Daniel, unirent les leurs²; mais ils ne suffirent pas pour venir à bout d'une mode qui rendait si faciles les entreprises galantes. Les dames aimaient à se faire encenser, sans se préoccuper des conséquences d'une griserie au moins dangereuse, et les beaux cavaliers de la cour tiraient tout le parti possible de la duperie. Les uns et les autres la firent durer le plus longtemps possible, et sous Charles II, l'on s'efforça à nouveau de mettre au grand jour l'absurdité et les dangers de l'amour platonique, tel que l'avaient conçu et mis à la mode les dames de la cour d'Henriette-Marie³.

Parmi les types contemporains, « l'homme à projets » ne pouvait manquer d'avoir sa place dans les ballets de la cour : il était, en effet, très répandu en Angleterre et sur le continent. En France, il s'appelle Ormin et appartient à la bande des *Fâcheux* de Molière. Ormin est pauvre, mais se charge de faire faire fortune aux autres, et il vient entretenir Éraste, non point d'un sot projet, d'une « chimère vaine », mais d'une entreprise sérieuse qui enrichira le royaume et, « sans fouler le peuple en aucune façon », donnera au roi quatre cents millions par an. Voici l'affaire en deux mots : les ports de mer sont une des principales sources de revenus du royaume; il faut donc

de la France (et c'est un coup aisé)
En fameux ports de mer mettre toutes les côtes⁴.

1. V. Suckling, *Against Fruition*. Idée analogue reprise dans *Aglaure*, II, 1. — Il ne voit également dans la réserve des dames que : « a mere trick to enhance the price of kisses. » (*Id.*)

2. *To the Platonick Pretender* et surtout *The Court Platonick*, où l'amour du courtisan, très éthéré au début, fait peu à peu place à des préoccupations pratiques :

Let vs perfect all our worke;
Natures fires should never lurke;
And the Act alone can seale
Mutuall joyes; which to reveale
Were Treason — and I will not tell.

Ces poèmes furent publiés en 1642.

3. V. les poèmes de Cleveland (éd. 1687), p. 11, *The Antiplatonick*; p. 211, *Platonick Love*; p. 324, *The Anti-Platonick*. — W. Cartwright, *Poems* (1651), p. 246, *No platonique love*. — V. Suckling, *Aglaure*, II, 1, la scène entre Orbella et Ariaspes. — Cowley, *The Mistress* (1647), *Platonick Love, Answer to the Platonicks*. V. les autres auteurs cités par Harrison et Fletcher. — Voir encore *H. M. C. Ap. IVth Rep.*, p. 296, sir Kenelm Digby à lord Cranfield, 18 juillet 1643 : « By your pleading an ill cause (platonick love). » — *Lady Alimony or the Alimony Lady* (1659). — Walter Charleton, *The Ephesian and Cimmerian Matrons* (1668), p. 62-68. — John Norris (né en 1657), *Miscellanies* (éd. 1687), p. 435-463, *An Account of Plato and of Plato's Ideas, and of Platonick Love, etc.*

4. *Les Fâcheux*, III, III.

Cervantes, dans le spirituel dialogue où les chiens Cipion et Berganza s'entretiennent de leurs maîtres, met au nombre de ces derniers un faiseur de projets : c'est un homme malheureux, il a eu fort à souffrir de l'ingratitude de ses semblables dont il ne cherchait qu'à assurer la fortune et le bonheur ; mais son zèle ne saurait se lasser, et il vient, après plusieurs échecs, de rédiger un projet qui doit restaurer les finances du roi d'Espagne. Le moyen est très simple et de ceux qui ne nuisent à personne : un édit prescrira à toutes gens de quatorze à soixante ans d'observer un jour de jeûne par mois, où l'on ne pourra faire usage que d'eau et de pain ; l'argent, qui aurait été dépensé ce jour-là pour d'autres aliments, sera versé dans les caisses du Trésor. Le projet est tout à l'avantage des sujets eux-mêmes, car ils feront œuvre pie, viendront en aide à leur souverain et ne s'en porteront que mieux¹.

En Angleterre, Samuel Butler, grand admirateur de Cervantes, qu'il a imité dans son épopée burlesque, *Hudibras*, a laissé du « Projector » ou de l'homme à projets un portrait des plus achevés. C'est un esprit ingénieux qui excelle à découvrir « de l'argent, comme d'autres, à le cacher, à l'endroit même où nul ne songerait à le chercher ». Il est philanthrope et patriote : il s'efforcera, par exemple, de réprimer des fraudes ; mais il aura en même temps bien soin de s'assurer les fonctions de contrôleur et les bénéfices de cette charge ; en d'autres termes, « il met le bien public au-dessus de ses intérêts jusqu'au moment où il les concilie dans quelque monopole : il juge alors qu'il en a fait assez et se croit désormais en droit de veiller à ses propres affaires. » Il ne rêve que brevets, monopoles... et richesses. Il les obtient en faisant des dupes : « son talent, dans ce qu'il a d'essentiel et de plus utile, consiste à mentir comme un charlatan : c'est ce qu'il appelle réfuter des objections ou convaincre des ignorants. Il ne peut rien faire sans cela : non seulement c'est l'usage dans la plupart des escroqueries, mais encore le moyen le plus sûr, et celui qui convient le mieux aux capacités médiocres du vulgaire². » Utopiste, chevalier d'industrie, accapareur, le « Projector » est un mélange curieux et presque contradictoire d'imagination désordonnée et de sens pratique. Tandis que les personnages de Molière et de Cervantes semblent être surtout des utopistes en quête d'un protecteur, l'homme à projets de Butler est avant tout un homme d'affaires : il ne songe pas un instant à travailler pour la gloire, et diffère de ses collègues étrangers par ce sentiment de ses intérêts, qui est l'un des traits essentiels du caractère anglais. Molière et Cervantes sourient ou haussent les épaules : Butler n'a pas envie

1. *The Complete Works of Miguel de Cervantes Saavedra*, éd. Fitzmaurice-Kelly, *Exemplary Novels*, II, 157-207 : *The Dogs' Colloquy*.

2. *Remains*, edited by R. Thyer, vol. II, p. 268. Ces caractères ont été composés de 1667 à 1669. V. préf., p. iv.

de rire : il emporte le morceau et, à la virulence de la satire, on sent l'exaspération d'un homme révolté, poussé à bout par une longue suite d'abus.

Les règnes de Jacques I^{er} et de Charles I^{er} furent, en effet, l'âge d'or de ces aventuriers qui s'assurèrent la protection des favoris, en particulier Buckingham, et les associèrent à leurs gains illicites. L'histoire des projets et des monopoles en Angleterre, sous les deux premiers Stuarts, est une série d'intrigues, de luttes, de scandales retentissants. Industriels, commerçants et consommateurs ont tous plus ou moins à pâtir de cet état de choses ; ils se plaisent donc à voir leurs ennemis malmenés à la scène ; mais lorsque les poètes les attaquent dans les ballets de la cour, ils s'en réjouissent d'autant plus qu'ils comptent sur l'effet que cette petite « manifestation » pourra avoir sur l'esprit et la politique du souverain.

Dès le début du règne de Jacques I^{er}, Dekker et Webster présentent, dans leur comédie de *Westward Hoe!*, le personnage de Monopole : il est assez insignifiant et il ne faut en retenir que le compliment qu'il s'attire de la part d'une entremetteuse : « Toute la tribu de ces Monopoleurs n'est, dit-on, qu'une bande de larrons¹. » La date de la pièce est incertaine. Ward la dit antérieure à 1605 ; peut-être ce trait assez hardi fut-il lancé en 1603, lorsque le roi suspendit les monopoles existant sous Élisabeth, afin de s'assurer qu'ils ne fissent pas trop de tort à ses sujets. Les détenteurs de ces privilèges avaient alors la tête basse, et leurs ennemis pouvaient se permettre d'user de moins de ménagements².

L'homme à projets figure dans deux comédies de Jonson : *Volpone* (1605) et *Le Diable n'est qu'un âne* (1616). Le premier de ces aventuriers n'est autre que le grand maître dans l'art de voyager, Sir Politick Would-Be, que nous avons déjà rencontré à Venise, initiant un nouveau venu, Peregrine, aux usages du pays ; il lui rend, dit-il, un réel service, car les indigènes ne cherchent qu'à tromper et à tondre l'étranger par trop novice. Il raconte comment, à son arrivée dans cette ville, il se tint sur ses gardes et se débrouilla si bien qu'en moins de huit jours tous le prenaient pour un Vénitien de vieille roche. Il possédait à fond la *Venise* de Contarini, acheta une maison, la fit meubler par des brocanteurs juifs et... il s'arrête un instant, puis reprend lentement : « Eh bien, si seulement je pouvais trouver un homme, un homme selon mon cœur, en qui je pourrais avoir toute confiance, je le... — Eh bien, que lui feriez-vous donc ? s'écrie Peregrine qui le voit venir. — Je l'enrichirais, je ferais sa

1. *Westward Hoe*, II, II.

2. Gardiner, I, p. 100 ; le 7 mai, révocation des monopoles. — Pour les monopoles sous Élisabeth, v. Gardiner, *A Student's History of England*, p. 478. — Traill et Mann, *Social England*, III, 494, 578, 741, 742. — Pour les monopoles octroyés par Jacques I^{er} au début de son règne, v. Lodge, *Illustrations*, III, 6-8. Wilson, 155-159.

fortune. — Comment cela ? insiste Peregrine. — Au moyen de certains projets, reprend Sir Politick, mais que je ne puis faire connaître. » Sa réserve ne dure guère et, l'instant d'après, l'aventurier veut bien dévoiler le premier d'entre eux ; il ne tient pas beaucoup à celui-là, il n'y aura recours que si les plus importants ne réussissent pas. Il y en a donc d'autres ! Et, sans se faire prier, l'ingénieux chevalier d'industrie les révèle tout comme le premier, à condition, cependant, que Peregrine s'engage, sur l'honneur, à ne pas les divulguer : ils doivent être soumis au Grand Conseil, puis au Conseil des Quarante, enfin au Conseil des Dix, et il espère bien qu'ils lui vaudront une pension de l'État. Les projets sont des élucubrations de cerveau malade : Sir Politick ne fait pas l'effet d'un personnage bien redoutable, il est plus vaniteux que malin et l'on rit sans arrière-pensée¹.

Mais il n'en est pas de même de Meercraft, et si l'on est tenté d'en rire, l'on prend garde en même temps de se tenir à distance, hors d'atteinte de ses griffes. Meercraft est l'un des personnages principaux du *Diable n'est qu'un âne*, de Jonson, au lieu que Sir Politick n'était qu'un caractère épisodique et de second plan. Meercraft doit sans doute son importance dans la comédie aux négociations de certains monopoles, achevées ou en cours, qui préoccupent vivement l'opinion publique : pouvoirs abusifs accordés à sir Giles Mompesson pour les patentes et la surveillance des auberges et des tavernes, monopole de la fabrication du verre qui implique l'interdiction de toute importation étrangère, monopole de l'expédition à Londres du saumon et des homards vivants, monopole des fils d'or et d'argent qui rencontra une résistance assez vive et amena l'arrestation des récalcitrants². Rien d'étonnant par conséquent à ce que Meercraft soit une personne si en vue. Il trouve une dupe dans un brave « squire » du Norfolk, Fitzdottrel, dont le faible est une vanité sans bornes. Il commence par des compliments, excellente manière de préparer le terrain, puis annonce à sa victime qu'il va le faire duc, tout simplement et sans qu'il lui en coûte rien ; oui, il sera duc sans bourse délier. En retour,

1. *Volpone*, IV, 1.

2. Gardiner, vol. IV. — V. le projet soumis à Jacques I^{er}, *S. P. J. I*, vol. XXXV, a. 44, 9 août 1608. — Wither, dans l'édition revue et augmentée de ses *Abuses stript and whipt*, publiée en 1617, ajoute une attaque contre les monopoles conçue en termes violents. Lib. I, sat. viii, p. 95 :

What Monopolies, what new tricks can they
Finde to encrease their profit euery day?
What Rascall poling sutes doe they deuse,
To adde new Summes vnto their Treasuries?
Which had their nobler Predecessors sought,
Such meanes of gaine for euer had been thought
Dishonour, and a staine of Infamie,
Enough to taint their whole Posteritie.

Meercraft ne demande au « squire » que d'appuyer son projet, de figurer dans le comité d'organisation. Il se charge de toutes les affaires, il saura faire payer tous les frais de l'entreprise aux marchands, particuliers et « aldermen » de la cité, qu'il mettra de côté, « comme autant de mouches mortes », au moment de toucher les bénéfices. L'entreprise en elle-même consiste à recouvrer les terres submergées par les eaux et à dessécher lacs et marécages¹. Tout est calculé jusqu'au dernier centime, il n'y a pas d'aléa, la fortune de Fitzdottrel est faite; mais le « squire », nature bourgeoise et qui sait compter, trouve l'entreprise trop vaste. « Qu'à cela ne tienne! répond Meercraft qui a plus d'une affaire à proposer, en voici d'autres, il n'y a que l'embarras du choix. » Trains, le valet, en a un plein sac et son maître les en tire, l'une après l'autre, au petit bonheur. « Projet numéro quatre, lit Meercraft, peaux de chiens, douze mille livres. Le moins important sort le premier! Voyons, voyons! dit Fitzdottrel que ce chiffre effraie moins. — Une simple bagatelle! répond Meercraft d'un ton dédaigneux. — Comment une bagatelle, s'écrie le « squire », douze mille livres pour des peaux de chiens! » A ce projet en succèdent d'autres; mais la vanité de Fitzdottrel tend à l'emporter sur son bon sens : l'idée d'être duc le travaille comme les prédictions des sorcières hantaient Macbeth : il finit par revenir de lui-même au premier projet et se retire pour le discuter plus à l'aise avec Meercraft². Notre escroc a plus d'une affaire en train : ainsi il organise l'exploitation d'un nouveau fard ou « fucus » pour les élégantes du royaume, avec Lady Tailbush, une « lady projectress », une dame à projets, qui espère bien voir son invention récompensée par un monopole³. Le projet de Meercraft sur les cure-dents est digne de l'attention des hygiénistes de nos jours. Les cure-dents sont souvent faits de bois vénéneux, et une piqure suffit à ulcérer et à irriter les gencives : il s'agit donc d'exercer un contrôle sévère sur tous les cure-dents fabriqués dans le royaume, et de punir toute personne qui chercherait à s'y soustraire. En guise de réclame, l'on publiera un ouvrage sur la manière de se servir des cure-dents, et tous les enfants du royaume en recevront des exemplaires : ils pourront ainsi commencer de bonne heure à s'exercer dans l'art galant entre tous de se curer les dents; le livre renfermera d'autres instructions telles que : « ne jamais dormir la bouche ouverte » ou encore : « mâchonner de la gomme aromatisée pour parfumer son haleine »⁴. Et voilà qu'au moment où Meercraft paraît être à l'apogée de la puissance et où Fitzdottrel se croit déjà duc, deux créanciers,

1. Traill et Mann, IV, 163 et suiv.

2. *The Devil is an Ass*, II, 1.

3. *Id.*, III, 1.

4. *Id.*, IV, 1.

à bout de patience, font arrêter l'escroc pour dettes : celui qui voulait anoblir et enrichir son prochain se voit arrêté pour un arriéré de loyer de quelque deux ans ! Meercraft proteste, crie à l'ingratitude et à la folie des hommes ; celui qui le poursuit y pense-t-il ? Il était juste à même de négocier pour lui le monopole des fourchettes « importées d'Italie pour sauvegarder la propreté des serviettes ». Le créancier est orfèvre, et l'argument porte. Meercraft s'en aperçoit et, en une tirade pleine d'angoisse et d'éloquence, décrit ses démarches auprès des marchands de linge à qui le monopole pourrait nuire, bref se tire si bien d'affaire que l'orfèvre, convaincu qu'il a commis une maladresse, retire sa plainte et fait remettre son débiteur en liberté¹. Jonson ne châtie pas son « projector » ; peut-être jugeait-il la satire assez hardie, et la prudence lui prescrivait sans doute de ne pas aller plus loin. Poète de la cour, il avait plus que tout autre intérêt à la ménager : les hommes à projets s'y trouvaient en force, tels d'entre eux étaient des plus puissants, en particulier certains membres ou certains amis de la famille de Buckingham, Édouard Villiers, par exemple, le demi-frère du favori, et sir Giles Mompesson, à jamais célèbre par son esprit inventif, son audace et sa dureté : c'est assez dire combien était redoutable le parti des monopoleurs².

Il ne tarda pourtant pas à être attaqué en plein parlement par un certain Noy dont le nom sera de nouveau prononcé en 1634, à propos de la satire contre les « Projectors » dans le « Masque » de Shirley. Il dénonça des abus flagrants, provoqua une enquête qui causa la fuite de sir Giles Mompesson, entraîna sa dégradation (car il était chevalier), et, après des incidents nombreux et fort tumultueux, aboutit à l'abolition de la plupart des monopoles (10 juillet 1621)³. La grande bataille de la session du Parlement de 1621 était l'événement du jour, lorsque Ben Jonson composa son *Ballet des Augures*, représenté pour la première fois le 6 janvier 1622. Il se crut obligé d'y introduire un « Projector », le glorieux Van Goose, le grand voyageur à qui nous avons déjà eu affaire. Van Goose est un « Projector of masques » qui en remontrerait à Jonson et à Inigo Jones lui-même. A l'entendre parler on le prendrait pour un Hollandais, et c'est sans doute des Pays-Bas qu'il a rapporté, en même temps que son accent, sa monomanie des projets, « car les Hollandais, écrit Shirley, sont de grands « Projectors »⁴. Jonson n'insiste pas davantage sur l'homme à projets dans Van Goose, et peut-être l'a-t-il associé au voyageur par mesure de prudence ;

1. *The Devil is an Ass*, V, 1.

2. Mompesson avait épousé la sœur d'Édouard Villiers. Cf. *D. N. B.*, XXXVIII, 141. — Gardiner, IV, p. 2 et 12.

3. Gardiner, IV, xxiii, xxiv, xxv. L'édition de Wither de 1622 conserve l'attaque sur les monopoles. Lib. I, sat. viii, p. 95.

4. *The Example*, V, 1.

le personnage est si bouffon que nul ne pouvait s'en offenser : il n'y avait qu'à en rire.

Certains monopoles avaient été l'objet d'exceptions de faveur : c'était laisser la porte entre-bâillée au lieu de la fermer une fois pour toutes. Massinger attaque à son tour les abus dans un passage de *L'Esclave* (1623) et dans *Une nouvelle manière de régler de vieilles dettes* (1625), où sir Giles Overreach, financier et spéculateur implacable, est un portrait de sir Giles Mompesson : le titre et le prénom ne suffiraient-ils pas à le prouver ? Le nom lui-même s'applique fort bien à l'aventurier que sa passion emporté au delà du but (*to overreach*) et précipite dans l'abîme¹.

Sous Charles I^{er}, les attaques contre les « Projectors » redoublent : Brome représente un grand en train de faire bon accueil aux projets les plus absurdes, et de promettre des pensions de l'État à tous les héros de sac et de corde du royaume. Ailleurs, dans *Le Frère cruel* de Davenant (1630), un courtisan entretient un noble de la découverte, que vient de faire un ingénieur, d'une machine pour scier le bois en petites planchettes pouvant servir à faire une foule d'objets. « Belle découverte, déclare Foreste; mais que veut l'ingénieur? — Rien qu'un monopole pour des objets que sa machine sert à fabriquer. » Foreste éclate : « Gardez votre découverte, de grâce gardez-la ! Un monopole ! Mais, Monsieur, l'État a déjà tant souffert de ces désastreux privilèges que ce mot suffit, à lui seul, à discréditer l'affaire². » Massinger est encore plus énergique dans *L'Empereur d'Orient* (1631). Le grand chef des « Projectors » se présente devant la sœur de l'empereur de Byzance; c'est un homme d'apparence modeste, mais qui a au fond pleine conscience de son importance. Plus d'un courtisan, insinue-t-il, lui doit ses riches défroques, et, sans lui, tels d'entre eux ne pourraient vivre : il invente, les autres profitent de ses trouvailles; à peine retire-t-il de l'affaire une drachme par livre. « Je suis la patience même, dit-il en terminant, je supporte les malédictions de la foule pour le bénéfice d'un protecteur. » La réponse de la princesse n'est guère celle qu'attendait le faux bonhomme : « Projector, » je commence par vous et vos disciples : vous criez à tue-tête que tout appartient au Souverain, que sa volonté prime la loi et que les impôts établis sont un joug trop léger pour ses pauvres sujets. Vous murmurez à son oreille que, s'il veut se faire craindre, il ne doit permettre à personne d'emporter une salade de son jardin à la campagne sans payer la taxe, ou de tuer une poule sans verser l'accise. Si un homme

1. *The Bondman*, II, III. — *A New Way to pay Old Debts*, passim. — V. encore *Hey for Honesty* (attribué par certains à Randolph), IV, I, où il est fait mention de « sir Giles Mompesson [conspiring] in the persecution of innocent tapsters ». — Shirley, *Love's Tricks*, I, I : « Are not your great men mad, that when they have enough, will pawn their soul for a monopoly? »

2. Brome, *The Antipodes*, IV, IX (1630). — Davenant, *The Cruel Brother*, I, I.

désire que ses enfants ou ses domestiques gardent leurs têtes sur leurs épaules, vous affirmez qu'en bonne politique ce chef de famille devrait payer la capitation pour chacune de leurs têtes; ou bien encore si le prince a besoin d'une somme d'argent comptant, qu'il peut exiger l'impossible d'une cité, et, en cas de refus, la condamner à payer l'amende, quelle qu'elle soit, que ses officiers fixeront. Est-ce là le moyen de rendre votre empereur heureux? Les gémissements de ses sujets peuvent-ils flatter son oreille? Faut-il que le seuil des portes soit baigné des larmes des veuves et des orphelins outragés, ou que sa puissance soit méprisée? » Ce réquisitoire est d'autant plus significatif que les pièces de Massinger sont remplies d'allusions aux événements contemporains. Ce n'est point là une tirade en l'air; l'indignation en est trop sincère, les termes en sont trop précis; hardiment lancée par l'acteur, elle devait faire sur la salle une profonde impression. Quelle différence avec les gaies plaisanteries de Jonson, vingt-cinq ans auparavant¹!

Il est question des « Projectors » dans plusieurs comédies jouées ou publiées l'année suivante: Chapman et Shirley en parlent dans *Le Bal*; Shackerley Marmion, avec son *Holland's Leaguer*, raille une fois de plus la vanité de leurs projets, et Brome, dans *Le Mendiant de cour*, dépeint les intrigues des faiseurs de projets et d'une sorte de courtier en projets, sir Mendicant, qui les appuie auprès du favori du souverain². C'est qu'en effet, dès 1631, l'on parlait de l'établissement d'un nouveau monopole sous une forme plus ou moins déguisée. Au début de 1632, l'on fonda, avec l'assentiment et l'appui du roi, une compagnie pour la fabrication du savon, qui s'engageait à produire cinq mille tonnes par an et à verser au trésor quatre livres par tonne; elle devait mettre ses marchandises en vente à raison de trois « pence » par livre. En conséquence, les exportations de suif et de potasse furent interdites, et l'emploi des huiles d'olivé et de colza fut imposé à l'exclusion de toutes les autres. Pour respecter l'acte de 1621, la compagnie n'obtenait pas de monopole, mais elle jouissait de la faveur du souverain, et ses agents avaient le droit d'examiner, de contrôler les produits de l'industrie privée, et d'interdire la vente de ceux qui ne leur paraissaient pas de bonne qualité. Ce dernier privilège ne pouvait manquer de créer des conflits: les particuliers en effet déclarèrent que le savon de la compagnie était défectueux, et la compagnie répondit que ses adversaires avaient payé les détracteurs. L'affaire fut portée devant la Chambre étoilée en vue d'obtenir la condamnation

1. *The Emperor of the East*, I, II. — Gardiner, *The Political Element in Massinger*. (New Shak. Soc. 1876.)

2. *The Ball*, II, II. — *Holland's Leaguer*, I, V. — *The Court Beggar*, passim. V. acte V, sc. II, un ballet comique de Sir Mendicant et des Projectors; peut-être a-t-il suggéré l'Antimasque du ballet de Shirley. — V. Butler, *Remains*, II, 86, *A Court-beggar*.

de certains réfractaires, puis elle se compliqua d'une expertise originale : deux blanchisseuses lavèrent du linge, l'une avec le savon de l'industrie privée, l'autre avec celui de la compagnie; bien entendu le jury de ce « match » bizarre se prononça en faveur du produit approuvé par le roi, et l'Angleterre eut un savon officiel ¹.

Au moment de cette lutte palpitante d'intérêt, les Écoles de droit organisaient leur grand ballet, *Le Triomphe de la Paix*, représenté à la cour le 3 février 1634. Six « Projectors » figuraient parmi les nombreux personnages qui composaient les « Antimasques »; ils firent partie de la cavalcade qui précéda le ballet et, comme les autres « antiquailles, chevauchèrent sur des chevaux petits, maigres et boiteux afin que les meilleurs apparussent plus braves » ². Ils défilèrent ainsi exposés aux regards de la foule qui encombrait les rues. Dans le ballet, ils parurent l'un après l'autre, et chacun d'eux fut présenté à part, en quelques vers; à la lecture, l'on sent que leur importance est voulue et non point un effet du hasard. Elle était en effet due à l'influence de Noy, l'ennemi juré des monopoles : « Nul ne travaille plus que Mr. Noy au succès de l'entreprise, » écrit le révérend Garrard à Strafford, à propos de ce « Masque ». Whitelocke est encore plus précis dans le passage de sa description du ballet où il dépeint les « Antimasques » : « Plusieurs « Projectors », écrit-il, figuraient dans cet « Antimasque » : il plut d'autant mieux aux spectateurs qu'il avait pour objet de faire sentir au roi combien ces projets, contraires aux lois, étaient maladroits et absurdes; » le procureur général Noy, qui en savait plus long que n'importe qui sur le sujet, avait été pour beaucoup dans cet « Antimasque » des « Projectors » ³. Les personnages qui composaient cette entrée de bonshommes à projets n'ont aucun intérêt pour nous, ils sont simplement des bouffons qui réclament des privilèges pour des inventions absurdes : l'un d'eux, par exemple, qui a découvert le moyen d'engraisser des chapons avec des pelures de carottes, demande un brevet pour une durée de quatorze années : c'est contre cette distribution de privilèges à tort et à travers pour des niaiseries, ou au contraire des objets de première nécessité, que Shirley et Noy s'élevèrent dans *Le Triomphe de la Paix*.

L'on voit ainsi que la présence de l'homme à projets dans le ballet s'explique par des événements contemporains : l'apparition de Van Goose et de ses six collègues ne sont point des faits isolés et fortuits, et ils n'ont vraiment de sens et de portée que si on les rattache à la longue lutte dont ils sont en réalité deux petits épisodes.

Il reste à dire que l'« Antimasque » de Shirley et de Noy ne semble

1. Gardiner, VIII, 71 et suiv. — V. divers projets soumis à Charles I^{er}, C. S. P. C. I, CCLI, a. 8; CCXLVII, a. 82; etc.

2. S. P. C. I, CCLX, a. 65, Rob. Reade à T. Windebank, 14 fév. 1634.

3. Strafford, *Letters*, vol. I, p. 167. — Whitelocke, *Memorials*, p. 20, b.

pas avoir eu sur l'esprit du roi l'effet qu'espérait le bon peuple de Londres : les hommes à projets ne s'en portèrent pas plus mal ¹. En revanche, auteurs dramatiques, pamphlétaires, écrivains de toutes sortes ne perdirent pas courage, et la lutte se continua jusque sous la Restauration avec les *Projectors* de John Wilson (1664) et même au delà ; il en est question dans *Le Spectateur* ; Swift leur consacre deux chapitres de son *Voyage à Laputa* (1726) et Pope lui-même les mentionne dans la *Dunciad* (1728) ².

Comme les « Projectors », les Nouvellistes pullulent à la cour. Jonson ne connaissait que trop ces fâcheux pour en avoir été excédé aux approches du « grand jour ». A ce moment-là leur curiosité redouble, ils furettent partout, savent tout et tout de travers, surveillent correspondances et courriers, demandent à ceux-ci où ils vont, d'où ils viennent, bref se mêlent de tout sauf de ce qui les regarde. Il y a les amateurs et les professionnels ; certains sont dans la place, si je puis dire, et par conséquent des personnages fort importants en dépit ou peut-être en raison de leur petite taille et de leurs modestes fonctions : ce sont les nains et les bouffons de la cour : Archie en tête, et certains fournisseurs, Hogrel, le boucher, ou la grosse marchande de volaille de Grace-Church Street ³. Les professionnels sont à l'affût de leurs moindres racontars, ils se glissent un peu partout pour apprendre quelque menu détail, une anecdote, un rien. Jonson les rencontre le soir d'un de ses « Masques » dans le Banqueting-House, les invite à monter sur la scène et leur fait jouer la petite comédie qui sert d'« Induction » et d'« Antimasque » à son ballet des *Nouvelles du nouveau monde découvert dans la lune* (1621). Ils sont trois ; l'un est chroniqueur, c'est quelque continueur obscur et patient de Hall, Holinshed ou Stow ; l'autre imprime de temps à autre des feuilles de nouvelles qu'il envoie aux quatre coins du royaume ; le dernier fait métier d'écrire des « News-letters », sortes de gazettes manuscrites qu'il expédie régulièrement à des abonnés vivant sur leurs terres, en province ou à l'étranger. C'est le véritable prédécesseur du journaliste moderne ⁴ ; il existe de longue date et, quoique l'imprimerie

1. Strafford, *Letters*, II, 71, 72.

2. V. Randolph, *The Muses' Looking Glass*, III, 1 (ante 1635). — Brome, *The Sparagus Garden*, I, III (1635). — H. Glapthorne, *The Hollander*, I, 1 (1635). — Davenant, *The Distresses*, II, 1 (1639). — Th. Heywood, *Machiavel, as he lately appeared to his deare sons, the Moderne Projectors*. — *The Projector's Down-fall, or Times Changeling* (1642) et les documents cités à la fin du premier volume des œuvres de Davenant, p. 341-344. — V. encore *The New Projector, or the Privileged Cheat* (1662?). — Defoe, *An Essay on Projects, Of Projectors* (1697). — *The Spectator*, n° 28, n° 31 (1711). — *Gulliver's Travels*, III, ch. v, vi. — *The Dunciad*, canto III. — H. W., *The Projectors, a comedy* (1737 ?), etc.

3. *Neptune's Triumph*.

4. Le premier journal qui parut d'une manière régulière sous un titre et un

le menace, il ne se résoudra à mourir que vers les premières années du XVIII^e siècle. Chacun de nos trois nouvellistes est si passionné pour sa besogne qu'il professe un profond mépris pour celle du voisin : le chroniqueur écrit pour la postérité et non point de ces feuilles éphémères, parcourues d'un œil avide, jetées au feu l'instant d'après ; quant à l'imprimeur et l'écrivain, ils se font concurrence, c'est tout dire ! Tous trois guettent la moindre nouvelle, et à peine un héraut de la cour a-t-il crié : « nouvelles ! » qu'ils accourent à toutes jambes. L'imprimeur est le premier arrivé, et, en homme d'affaires, commence par demander le prix de ces nouvelles. Le héraut s'indigne d'une pareille question : « Ce qu'elles coûteront, espèce d'âne, elles vous coûteront la peine de dresser vos oreilles, » et il termine par cette réflexion candide dans sa bouche, satirique dans la pensée du poète : « Comme s'il avait jamais été d'usage de faire payer quoi que ce soit à la cour¹ ! » Mais l'imprimeur s'imagine comme beaucoup d'autres qu'il n'y a de bon que ce qui se vend ; lui-même est à vendre, « tout entier » : il le déclare hautement, devant tout le monde, et à un héraut qui plus est ! Il est en quête de « matières », à court de « copie », et donnerait n'importe quoi pour en trouver, « vérité ou mensonges, qu'importe, mais des nouvelles ! » Le chroniqueur prend la parole à son tour ; il s'exprime avec solennité, informe le héraut qu'il recueille les « affaires d'État » pour sa chronique, son grand ouvrage pour lequel il doit employer au moins trois rames de papier ; il a passé contrat avec son papetier, et voilà qu'il lui manque encore la matière de dix mains. Il a commencé dès sept heures du matin à réunir les matériaux d'une seule page et il croit l'avoir enfin remplie : il a noté avec soin le nombre des gradins et des placés, compté par deux fois les flambeaux, et il en consignera le total dans son compte rendu, « à une mèche près », car il se flatte « d'éclairer » la postérité à l'aide de faits exacts. Le « nouvelliste à la main » se présente à son tour : il n'est ni imprimeur, ni « chronographe », il prend plaisir à manier

format à peu près uniformes remonte à l'année 1622 : le plus ancien numéro connu est du 2 août : « *The Certaine Newes of this present Weeke Brought by sundry Posts from severall places.* » Cf. *Notes and Queries*, 22 août 1903. Cette feuille était rédigée par Nathaniel Butter. V. D. N. B., VIII, 94, art. de Mr. Sidney Lee. — Whitaker, *Hist. of Craven* (éd. revue par A. W. Morant, 1878), cite, parmi les papiers de la famille des Cliffords, p. 383 : « 1633-4 To captayne Robinson by my lo. com'ds for writing letters of news to his l'p for a half year, 5 l. » — V. sur les origines de la presse anglaise, Alexander Andrewes, *The History of British Journalism*. — Cuheval Clarigny, *Histoire de la presse en Angleterre*. V. aussi l'introd. de Mr. de Winter à son édition du *Staple of News*. — Elizabeth Godfrey, *Social Life under the Stuarts*, ch. x, News. Ce métier de correspondant gazettier était souvent exercé par des capitaines ayant pour la plupart fait campagne dans les Pays-Bas : leur connaissance de l'étranger et du métier militaire leur assurait un grand crédit auprès de leurs clients. Souvent aussi de jeunes galants, à bout de ressources, se chargeaient de cette besogne. V. Brome, *A Mad Couple well match'd*, II, 1.

1. Sur la vente des titres de noblesse, v. Osborne, *Trad. Mem.*, 109-113.

sa plume d'une autre façon. Il fait le commerce des nouvelles avec toutes les provinces du royaume, écrit de mille à douze cents lettres par semaine, et sert ses clients, « ses amis, » dit-il, selon leurs opinions. Il « tient » les nouvelles puritaines, les nouvelles protestantes, les nouvelles pontificales, et songe à fonder sous peu un bureau de nouvelles où elles afflueront pour être ensuite mises en circulation avec l'estampille du bureau : cela les distinguera de toutes les balivernes qu'on imprime sur le serpent monstrueux de la forêt de Sussex ou l'invitation à dîner adressée au diable par les sorcières du Derby, bonnes histoires qui, quand elles parviennent à l'endroit où les faits se sont passés, se trouvent ne reposer sur rien. Le trait pique l'imprimeur au vif : après tout, répond-il, ce sont là des nouvelles pour le vulgaire ; pourquoi vouloir le priver du plaisir de croire aux mensonges qu'on fabrique tout exprès pour lui ? « Voilà ce qui s'appelle parler raison, déclare un des hérauts. — Sans doute, répond l'écrivain, mais ce qui me choque c'est l'impression ; je ne veux pas de nouvelles imprimées, car dès qu'elles le sont, elles cessent d'être des nouvelles : il n'en est plus ainsi lorsqu'elles sont écrites à la main, même si elles sont fausses. » Le raisonnement est subtil et même obscur ; il est en désaccord avec les idées du concurrent : « O diversité des opinions humaines ! s'écrie-t-il, mais c'est l'impression qui fait la valeur de la nouvelle, et la plupart des gens ne veulent croire que ce qu'ils voient imprimé : c'est pour ceux-là que je réserve mes presses et fais travailler tant de plumes à rédiger d'édifiantes relations ; à mesure qu'on les oublie, je les réimprime tous les deux ans avec une nouvelle date et elles sont des plus utiles ». La révélation de ces « trucs » fait bondir le chroniqueur : les voilà bien ces misérables qui lui ont donné tant de mal, et il fonce sur cet adversaire de la vérité historique. Les hérauts interviennent et conjurent le conflit ; mais le chroniqueur proteste encore, ils l'ont, paraît-il, si souvent induit en erreur qu'il a eu, dit-il en jouant sur les mots, « beaucoup plus de mal à *corriger* son livre qu'à le *colliger*. »

La cour n'est pas la seule bourse aux nouvelles ; elle n'est que l'un des points cardinaux¹ du nouvelliste, et il y en a plus de trois autres. Les amateurs se pressent à l'Exchange où ils recueillent les nouvelles commerciales, et parcourent les boutiques d'objets de Chine pour surprendre les propos des galants qui les fréquentent². A Westminster, ils s'informent des affaires d'État et suivent toutes les péripéties d'un procès. Mais leur quartier général est Saint-Paul. La nef centrale de la vieille cathédrale est le promenoir par excellence des oisifs et des galants : c'est la Galerie du Palais de

1. *The Staple of News*, I, I.

2. *The Silent Woman*, IV, II.

l'Angleterre. Dès 1598, tout ce beau monde qui fréquente Saint-Paul est décrit dans la *Skialetheia* de Guilpin : l'usage, une fois établi, durera jusqu'à la Restauration. Les uns s'y rendent pour voir, les autres pour s'y faire voir : il y a des heures où il faut s'y montrer, le matin, en particulier, de onze heures à midi, l'après-midi de trois à six ; aux autres heures, l'on ne saurait s'y trouver sans déroger. *L'Abécédaire du niais*, de Dekker, et la *Microcosmographie*, d'Earle, nous initient à tous ces mystères¹. La présence de la jeunesse dorée attire fatalement tous ceux qui l'exploitent : aventuriers et parasites fourmillent dans la nef, faisant des dupes à qui mieux mieux. Voici Bobadil, voilà Shift, deux vieux capitaines qui ont fait, disent-ils, campagne dans les Pays-Bas ; pour un peu ils ajouteraient aux côtés de Ben Jonson, mais ce poète ne les y a jamais aperçus, sait qu'ils n'y ont jamais mis les pieds, et confond les imposteurs à deux reprises différentes. L'on y parle toutes les langues, et tout le monde y parle ; « n'était le clocher qui est béni, dit Earle, rien ne ressemblerait davantage à la tour de Babel : le bourdonnement rappelle celui des abeilles, c'est un bruit bizarre de langues et de pieds qui marchent. » Les causeries vont leur train et les nouvelles circulent : heureux le galant qui arrive porteur de la nouvelle du jour apprise, à son lever, des lèvres de son barbier ou de son tailleur² ! Le cercle se forme autour de lui, on l'écoute bouche bée, et voilà qu'un individu aux yeux avides se glisse dans le groupe, tend l'oreille, puis se retire à l'écart et note, à la dérobee, quelques mots sur ses tablettes : c'est « Captain Buz », l'« émissaire » comme l'on disait alors, le « reporter », dirait-on aujourd'hui, du grave « Master Ambler », nouvelliste en chef, « maître ès nouvelles » de Saint-Paul : tous deux paraîtront dans le ballet burlesque des nouvellistes du *Triomphe de Neptune*³. Qui étaient-ils au juste ? On croit le savoir : Captain Buz serait un certain Thomas Gainsford, « marchand de nouvelles et rédacteur de gazettes, » qui mourut en septembre, quelques mois après avoir été immortalisé par Jonson. Ambler ne serait autre que M. John Chamberlain, le fidèle correspondant de sir Dudley Carleton, l'« épistolier » dont les lettres sont si précieuses pour qui s'intéresse à la vie et aux faits divers de l'époque⁴. De Saint-Paul, les nou-

1. Gardiner, VII, 307. — Canon W. Benham, *Old Saint Paul's Cathedral*. — *The Guls Horn-booke*, ch. iv : How a Gallant should behave himselfe in Powles walkes. — *Microcosmographie*, xli, Paul's Walk. — Osborne, *Trad. Mem.*, p. 64-67. — Overbury, *Works* (éd. 1856), p. 53, 105, 159. — D. Lupton, *London... carbonadoed* (1622), p. 9-14 : Of S. Pauls Church.

2. Bobadil, *E. M. in h. H.* — Shift, *E. M. o. h. H.* — V. aussi Henry Parrot, *The Mastive* (1615), feuillet 1, Sic transit, etc. — Pour les nouvelles, *Staple of News*, I, 1. — Marston, *The Dutch Courtezan*, II, III.

3. *Neptune's Triumph*. — Ambler est mentionné dans *The Staple of News*, I, 1.

4. V. l'article de Mr. H. C. Hart dans *Notes and Queries*, 3 sept. 1904. Il fait remarquer que Jonson, dans *Neptune's Triumphs* (1623-1624), parle du capi-

vellistes se répandent dans les tavernes, à Moorfields ou dans les théâtres; là ils notent en « brachygraphie » les traits d'esprit, les mots, les morceaux les plus applaudis de la nouvelle comédie de Jonson ou de Fletcher, et vont peut-être même jusqu'à recueillir toute la pièce pour en publier quelque édition contrefaite. Enfin ils compulsent les journaux du temps : les « corantos », feuilles hebdomadaires paraissant le lundi et qu'il est de bon ton de lire, *La Gazette de France*, arrivée de Paris, enfin les volumes semestriels du *Gallo-Belgicus*. Les nouvelles volent de bouche en bouche, de feuille en feuille : les nouvellistes se plagient les uns les autres, tout comme de nos jours ¹.

Au bas de l'échelle sociale, anonymes et pour cause, se trouvent les auteurs de « pasquins », les « maîtres-chanteurs » du temps : ce sont de pauvres hères qui gagnent péniblement leur vie. Jonson met deux de ces « outlaws » de la presse au nombre des admirateurs de son vieil ennemi George Wither. L'un d'eux, l'imprimeur, garde sa presse dans le creux d'un arbre où, pour ne pas être vu, il travaille à la lueur des vers luisants; l'autre, le compositeur, s'est blotti dans un coin, et piqué par les fourmis qu'il dérange, il s'arrache les yeux, nuit et jour, pour préparer la besogne de son confrère. Si par malheur dame Justice venait à mettre son flambeau dans le creux de l'arbre, ces héros obscurs risqueraient fort de devenir, grâce à ses soins, des nouvellistes martyrs ².

Bon nombre des anciens capitaines qui se pressent dans la nef centrale de Saint-Paul sont maîtres d'armes ³. Tout galant doit savoir manier une rapière; les uns, comme M. Jourdain, prennent leurs leçons chez eux, car un homme à la mode aime que ses visiteurs voient chez lui le matin au moins un « pédant », un professeur de musique et un maître d'escrime ⁴. Cela n'empêche pas les muscadins de se répandre en foule dans les « écoles » des maîtres

taine comme s'il était en vie; or, il est mort lorsqu'il en parle de nouveau dans *The Staple of News* (1626), I, II : « It is not now as when the Captain lived. » — V. aussi Fletcher, *The Fair Maid of the Inn*, IV. Dans une lettre du 4 septembre 1624, Chamberlain annonce à Dudley Carleton la mort de « Captain Gainford, our newsmonger and maker of gazettes » (*C. S. P. J.* I, CLXXXII, a. 5). L'auteur de l'article croit voir dans Ambler un « anagrammatic hit » à Chamberlain, qui aurait désapprouvé l'attaque de Jonson contre Wither en 1623. — Sur Gainsford, v. l'article de Mr. Sidney Lee dans le *D. N. B.*, XX, 368.

1. Lupton, *London carbonadoed*, p. 140 : Currantoes or weekly Newes. — Clitus Alexandrinus, *Whimzies*, p. 15 : A coranto-coiner. — Butler, *Remaines*, II, p. 197 : An Intelligencer; p. 296 : A Newsmonger. — Cleveland, *Works* (éd. 1687), p. 78 : The Character of a Diurnal-maker; *id.*, p. 83 : The Character of a London-Diurnal. — Davenant, *The Platonic Lovers*, I, 1. — *News from Plymouth*, passim. — Shirley, *Love's tricks*, I, 1.

2. *Time Vindicated*. — Eug. Hatin, *Les Gazettes de Hollande et la presse clandestine au XVII^e et au XVIII^e siècle*.

3. Lupton, *London carb.*, Of S. Paules Church; Fencing-Schools.

4. *Cynthia's Revels*, II, 1. — Shirley, *The Lady of Pleasure*, IV, II.

d'armes, le soir, à la sortie de Saint-Paul : les uns y font assaut, les autres regardent et fument.

Les maîtres d'armes anglais ont fort à souffrir de la concurrence de nombreux étrangers, Italiens et Espagnols, qui réussissent à merveille¹. L'un d'eux, un certain Rocco, ouvrit, vers 1570, dans Warwick Lane, une salle d'armes qu'il baptisa du nom pompeux de « College », les mots d'école ou de salle d'armes lui paraissant par trop vulgaires. Aux murs pendaient les fleurets et les gantelets de chaque élève; au-dessous se trouvait peint son blason. Des escabeaux étaient placés à la disposition des causeurs et des curieux, ainsi qu'une longue table couverte d'un tapis vert à frange d'or : les galants pouvaient y faire leur correspondance sur du beau papier à tranches dorées. Une grande pendule permettait au maître de donner à chaque élève son dû et de s'arrêter à la minute. Rocco faisait payer à l'un cent livres, à l'autre quatre-vingts et n'en acceptait jamais moins de vingt. Enfin, dans une petite pièce et dans l'intimité, il enseignait les coups de son invention qu'il désirait tenir secrets. C'était un habile « faiseur » : tout son prétendu savoir ne l'empêcha point d'être battu par un de ses élèves et ne lui permit pas, dans d'autres circonstances, de résister à l'attaque de quelques bateliers de la Tamise. Il est vrai que ces mésaventures sont rapportées par un maître d'armes anglais, George Silver, qui y insiste avec un certain plaisir². D'ailleurs, les « faiseurs » sont aussi en nombre parmi les maîtres d'armes anglais; je n'ose classer parmi eux l'illustre Bobadil, ce serait lui faire injure que de le prendre pour un professionnel; mais il est difficile d'oublier qu'il fit plus triste figure encore que l'illustre Rocco quand il accepta, sans même songer à dégainer sa rapière, la volée de coups que lui administra son ennemi Wellbred. Mais, encore une fois, Bobadil n'est qu'un amateur, et s'il veut bien enseigner à ses amis quelques bottes de son invention, c'est pour leur être agréable, peut-être aussi pour se faire inviter à dîner, car, en compagnon fidèle, il aime mieux souper avec eux qu'avec le duc Humphrey lui-même. Au fond, l'amateur Bobadil est aussi intrigant et hâbleur que la plupart des professionnels qu'il feint de mépriser³.

Le maître d'armes cherche sa dupe du regard, lui tape cavalièrement sur l'épaule et entame la conversation : il vante ses exploits dans la campagne des Pays-Bas, parle duels, montre ses blessures, jure par tous les saints du calendrier et du Paradis. A force de mentir, sa gorge se dessèche et il entraîne sa nouvelle recrue à la taverne ou au restaurant; le maître d'armes est aussi maître buveur

1. V. encore Shirley, *The Witty fair one*, V, II, pour une allusion à un fameux maître d'armes, « The High german »; *id.*, *The Opportunity*, III, I.

2. *Paradoxes of Defence*, p. 64 et suiv.

3. *E. M. i. h. H.*, passim.

et reste sans défense en face d'une bouteille. Un contemporain remarque que les perles, les rubis et les saphirs dont son nez est rehaussé, le feraient prendre pour un bijoutier¹. L'on n'a, en vérité, jamais vu nez plus riche ni plus rutilant depuis le jour où s'éteignit celui de l'illustre Bardolphe, nez si ardent, si incandescent, qu'il rappelait à sir John Falstaff l'existence du feu de l'enfer et valait à son possesseur le pittoresque surnom de « Chevalier de la lampe ardente »². Robert White met un maître d'armes aviné au nombre des suivants de Bacchus³ et l'auteur anonyme du *Ballet des Fleurs* le range parmi les disciples de Kawasha, dieu du tabac. Tout en buvant et en lançant des bouffées de sa pipe, notre héros vante ses hauts faits, raconte des histoires imaginées à plaisir et règle les affaires d'honneur⁴. On vient le consulter sur la gravité d'un affront reçu, il possède à fond toutes les subtilités du code de l'honneur, établit des distinctions à l'infini, ergote sur des détails auxquels il attache la plus grande importance, cite les grands maîtres : l'Italien Saviolo, l'Espagnol Caranza, critique leurs opinions, montre ce qu'elles ont de suranné ou d'inexact. On l'écoute bouche bée, ses avis ont force de loi, et s'il décide qu'il faut se battre, le galant va croiser le fer, en dépit des décrets du roi contre le duel⁵.

De temps en temps, un assaut entre deux maîtres d'armes permet au public de juger de leur habileté : la date, l'heure et l'endroit choisis pour l'assaut sont indiqués par des affiches. La rencontre a généralement lieu dans un théâtre : la salle, de forme ronde, est une véritable arène ; l'estrade et le plancher de la scène une fois enlevés, la piste est libre et les combattants sont bien en vue⁶. Précédé d'un tambour, le maître d'armes se rend en grande pompe au champ d'honneur ; sur le seuil des portes ou aux fenêtres, les jolies bourgeoises le regardent passer avec admiration, et plus d'une se sent toute disposée à se laisser enlever par lui s'il revient vain-

1. Lupton.

2. *Henry IV*, III, III.

3. *Cupid's Banishment*.

4. Webster, *The Devil's Law-Case*, V, IV.

5. Beaumont et Fletcher, *A King and no King*, IV, IV. — *The Devil is an Ass*, III, I. Meercraft a un projet pour créer un Maître des différends qui jugerait, en arbitre, toutes les affaires d'honneur. — Shakespeare se moque de ces subtilités dans *As You like It*; voir la tirade de Touchstone sur les différents démentis (acte V, sc. IV); peut-être avait-il en vue l'ouvrage de Saviolo? — *Vicentio Saviolo his Practise, In two Bookes. The first intreating of the use of the Rapier and Dagger. The Second of Honor and honorable Quarrels* (1595). — Cf. *Libro de Hieronimo de Carança... que trata de la philosophia de las armas, y de su destreza, y de la aggression y defension Christiana*, 1582. Caranza est souvent cité dans le théâtre du XVII^e siècle. Cf. *E. M. o. o. h. H.*, I, I: « the great Caranza. » Vers 1630, il est vieilli. *The New Inn*, II, II. — Massinger, *The Unnatural Combat*, II, II: « old Caranza. » On consulte néanmoins, même en 1633, « his grammar of quarrels ». *The Guardian*, III, III. — Pour les édits contre le duel, cf. Gardiner, II, 212 (janvier 1614).

6. Ordish, *Early London Theatres*, p. 46-49, 66, 83. — Davenant, *The Playhouse to be let*, I, I.

queur¹. Les combats sont sanglants et souvent mortels. En 1602, deux maîtres d'armes fameux, Turner et Dunn, se mesurèrent au Bankside; la rapière de Turner pénétra si profondément dans l'œil de son adversaire que celui-ci tomba foudroyé². Deux ans après, Turner, dans un assaut avec un Écossais de la suite de Jacques I^{er}, lord Sanquair, lui crevait un œil, sans doute par accident³. L'Écossais attendit huit ans pour se venger, fit assassiner Turner et paya son crime de sa tête⁴. Ces spectacles sanglants continuent jusque sous la Restauration. Pépys assiste, le 1^{er} juin 1663, à l'un d'eux, en revient dégoûté et avec un fort mal de tête causé par les clameurs féroces de la populace; il se déclare cependant très satisfait d'avoir vu un de ces combats⁵. Un voyageur français, Jorevin de Rocheford, décrit dans ses moindres détails un assaut qui fut donné au Bear Garden; il ne cache pas l'horreur que lui inspira cette rencontre et regrette de n'avoir pas attendu au lendemain pour être témoin d'un simple combat entre un ours et des chiens⁶.

Le maître d'armes se montre en public dans des occasions moins périlleuses pour lui : il fait partie de la procession du Lord maire et des Fêtes de Mai, où il ouvre un passage au cortège en décrivant avec sa rapière de prodigieux moulinets. C'est ainsi qu'il paraît dans *Les Fêtes de Pan*, où sa présence semble à première vue bien étrange. Jonson le charge de présenter l'« Antimasque », et il se tire d'affaire avec une verve, une verbosité, une volubilité que lui envierait plus d'un charlatan⁷.

Mais voici un personnage autrement redoutable : il s'ayance à grands pas, s'arrête, retrousse ses moustaches en crocs menaçants, frappe du pied et darde sur nous des regards furibonds⁸. Quel est donc ce héros? Est-ce Alaric, « le vainqueur des vainqueurs de la terre, » ou Tamerlan, dont les rodomontades tonitruantes enthousiasment les contemporains de Marlowe, ou le grand Pompée, frappant le sol du pied pour en faire jaillir des légions? Ni héros, ni conquérant, mais un vulgaire « Roarer », un Rugisseur. Le Rugisseur est

1. *The Silent Woman*, I, 1, et II, 1.

2. Manningham, *Diary*, p. 130, 7 fév. 1602. — *S. P. J.* I, LXVII, 27 déc. 1611. Pardon de Pierre de la Rue pour le meurtre de Henry Nead « fencer ».

3. *S. P. J.* I, IX, a. 8. Chamb. à Carl. 14 août 1604.

4. *Id.*, LXIX, 13 mai 1612; *Id.*, a. 10, Chamb. à Carl., 20 mai; *id.*, a. 75, du même au même, 25 juillet. Vol. LXX, a. 1, du même au même, 2 juillet. — V. Osborne, p. 83. — Wilson, p. 59.

5. *Diary*, juin 1st 1663.

6. Dans Grose and Astle, *Antiquarian Repertory*, IV, 571.

7. Overbury, *An ordinarie fencer*. — Dekker, *A Strange Horse race* (1613) : « Glue me leaue therefore, first to make a flourish with my pen, and cleare the way (as a Fencer doth in a May-game) for more roome. » — *Pan's Anniversary* : « Enter a Fencer flourishing. Fen. Room for an old trophy of time... Roome, room, there... »

8. Brathwaite, *The English Gentleman*, p. 39.

l'un des monstres les plus curieux et les plus hideux de la société anglaise du XVII^e siècle; on les appelle aussi les « garçons courroucés », les « garçons terribles », ou bien encore le « tonnerre des tavernes »¹. Pour savoir ce qu'ils sont, c'est bien en effet à la taverne qu'il faut aller les chercher. La prudence commande de se tenir à distance; le « Rugisseur » est en effet un client fidèle, mais peu commode : il veut être servi tout de suite; s'il a le malheur d'attendre, il invective le garçon, menace de démolir le mobilier, trouve le vin détestable, et casse les verres pour mieux manifester sa fureur². On l'apaise tant bien que mal et, de guerre lasse, il se décide à fumer : tout galant doit fumer, et notre homme est, à ses propres yeux et à ceux de certains nigauds et blancs becs, le galant par excellence³. La taverne devient une tabagie, les pipes succèdent aux verres et les verres aux pipes; l'atmosphère de la salle se charge de plus en plus de vapeurs lourdes et capiteuses. Tout à coup, du sein d'un nuage de fumée, une voix éclate comme un coup d'orage : « Maraudeur ! du bordaux dans un verre de Venise ! » et, rapide comme l'éclair, le garçon apporte dans un verre de Murano le vin récolté au loin, sous le ciel clair et radieux de Gascogne. Le client, avec la verve et le lyrisme de celui dont Bacchus a délié la langue, porte, d'une voix pâteuse, un toast à sa maîtresse; puis il s'attendrit, compare la fragilité des femmes à celle du verre qu'il fait tourner entre ses doigts tremblotants, et, pour achever la comparaison, le jette sur le sol⁴. Sa tête retombe sur sa poitrine, il regarde quelques instants les débris du verre qui scintillent sur les dalles rouges, ses yeux se ferment, il s'endort; les dernières spirales s'élèvent de sa pipe et se perdent presque aussitôt dans l'atmosphère bleutée de la salle. Il rêve sans doute au dernier ballet de la cour où un poète, qui a jugé plus prudent de rester anonyme, a osé le mettre en scène parmi les disciples de Kawasha, dieu du tabac⁵, à la grande joie de Jacques I^{er}, de ce pauvre roi qui ignore de parti pris l'art de fumer, et ne voit dans tout ce qui est galant qu'un sujet de railleries et de sarcasmes. Mais la porte s'ouvre avec fracas et donne passage à de nouveaux clients de la trempe du dormeur; ils ont déjà « fait escale » à deux tavernes dont les noms fameux forment un contraste piquant : « Le Sac de Laine » (ou siège du lord chancelier) et « Le Poignard »⁶. Ils ont des gestes vagues, titubent, et l'un d'eux, en voulant réveiller

1. Jordan, *Pictures of Passions, Fancies, Affections, A Roaring Boy*. — Jonson, *The Alchemist; The Silent Woman*.

2. N. Field, *Amends for Ladies*, III, iv. — Massinger, *The Renegado*, I, III. — Brathwaite, *Eng. gent.*

3. *The Alchemist, Bartholomew Fair*. — Middleton, *A Fair Quarrel*, etc.

4. Brathwaite, *u. s.*

5. V. *Fortunate Isles, Fitzale et Vapour*. — *The Temple of Love*, deuxième entrée. — *The Triumphs of the Prince d'Amour*, premier Antimasque. — *Sal-macida Spolia*, quinzième entrée.

6. *The Alchemist*, I, 1. — *The Devil is an Ass*, I, 1.

le dormeur, s'abat sur lui. « Ne réveillez pas le chat qui dort, » dit le proverbe, et le proverbe a raison : les imprécations éclatent aussitôt de part et d'autre et se succèdent avec une force et une variété prodigieuses ; les grondements du tonnerre s'ajoutant au rugissement des flots déchaînés ne pourraient surpasser leur vacarme¹. Les voilà enfin attablés : « Par le sang de Dieu, s'écrie l'un d'eux, donne-nous du vin, canaille, ou nous descendons à la cave te noyer dans un tonneau de malvoisie et réduire tes fûts en miettes² ! » Entre eux, ils parlent un jargon, un argot plutôt, qui ne peut guère se comprendre ; mais à chaque instant retentissent des blasphèmes si atroces que c'est à souhaiter de n'avoir plus d'oreilles³. Ils portent des toasts aux sept péchés capitaux : on croit entendre des démons échappés de l'enfer⁴ ; et ils boivent toujours ! En fait, ils boivent du matin au soir et du soir au lendemain matin, « comme des conduites d'eau qui ne se vident que pour recevoir davantage » ; la terre n'absorbe pas les averses plus vite que leurs gosiers diaboliques n'avalent vin et liqueurs fortes, et si, par hasard, il arrive à ces « chiens d'enfer » de se coucher sans être ivres morts, ils en sont malades le lendemain⁵. Au moment de quitter la taverne, ils s'aperçoivent qu'ils n'ont pas le sou ; l'hôte le prend de haut, les menace ; peine perdue, leurs poches sont vides ; il pourrait bien exiger en gage le manteau de l'un d'eux ; mais il est usé ou si crasseux qu'on n'en tirerait pas un liard, et puis il redoute la vengeance de ses clients, qui viendraient, au petit jour, briser les vitres ou lui voler son enseigne. Mieux vaut donc les laisser partir, et ils courent dignement leur soirée en rouant de coups le veilleur de nuit⁶.

Pendant la journée, il est facile de trouver le « Roarer ». S'il n'est pas à la taverne, on le rencontre à Westminster, où il parle politique et déclare hautement que le pays pourrait être mieux gouverné et que le peuple devrait avoir plus de liberté. Ses idées, on le voit, sont vagues et peu originales ; mais comment pourrait-il en être autrement ? Il ne sait rien et, qui pis est, se pique de ne rien savoir, si bien que s'il lui arrive d'entendre parler l'espagnol, il ne manque pas de déclarer que ce français-là est bien la langue la plus galante de la terre⁷. Si, de Westminster, il se rend à quelque fête de village, il insulte l'aubergiste, se prend de querelle avec le musicien, casse

1. Wither, *Abuses* (1622), p. 215. — Howell, I, 299 : « for variety of oaths, the English roarsers put down all » (nations).

2. *Amends for Ladies*, III, iv.

3. Jordan, u. s.

4. *Amends for Ladies*.

5. Wither, *Abuses*, p. 215. — Overbury, *A Roaring Boy*.

6. Brathwaite, *Whimzies* (1631), p. 130 : A Ruffian. — Shirley, *The Games-ter*, I, i.

7. Overbury. — *The Alchemist*, IV, ii.

sa musette, épouvante les jeunes campagnardes et ne se plaît qu'à troubler la fête¹.

Mais il n'est jamais si heureux que lorsqu'il apprend qu'une querelle s'est élevée entre deux habitués de la cour. Il en fait, dit-il, son « affaire », il « proclame l'affaire »; nul ne l'entend mieux que lui, et il est tout prêt à en remonter aux maîtres d'armes eux-mêmes². Il ne faudrait pas cependant le croire belliqueux, car, en dépit de ses allures de matamore, il n'est pire « pacifiste », et il serait incapable de distinguer la poudre de la graine d'oignon. Il se borne à déblatérer et à insulter : c'est un fanfaron et un braillard capable tout au plus d'effrayer un brave juge de paix de campagne ou d'en imposer à quelque nigaud de la province³. S'il en vient aux voies de fait, c'est par accident, parce qu'il est ivre ou parce qu'il sait qu'il n'y a rien à craindre. Il s'en tient presque toujours aux défis, aux insultes et ne s'attaque, même alors, qu'à ceux qui craindront ou dédaigneront de lui répondre. L'entrée en matière consiste à tracer sur le sol, avec la pointe de son épée, un cercle tout autour de sa victime; il lui déclare alors, d'une voix de stentor, qu'elle n'en sortira pas sans avoir accepté son défi; puis il l'accable d'injures et s'enhardit à mesure qu'il devine l'effroi. « Vous en avez menti du fond de votre gorge⁴ » sert d'amorce à la querelle; les injures s'entassent les unes sur les autres, stupides ou révoltantes, jusqu'au moment où, à bout de souffle et la gorge sèche, le héros se retourne fièrement vers le public pour jouir de son triomphe. Mais il lui arrive parfois de se tromper et l'adversaire « rompt le cercle », c'est-à-dire accepte le défi; le fanfaron baisse alors le ton, exprime toute l'admiration que lui inspire tant de courage, et offre tout de suite son amitié et ses services⁵.

Profondément lâche, le Rugisseur ne peut manquer d'être brutal envers les femmes; elles sont ses plus malheureuses victimes. Kastril est un jeune « Roarer », il en est encore à ses débuts; mais montre des dispositions si remarquables qu'il finira sûrement chef de bande. Il commence par être la dupe d'un alchimiste et de son compère : ces bons apôtres lui promettent la fortune à condition qu'il leur livre sa sœur; ils ont besoin d'elle pour la mettre en rapport avec une autre de leurs dupes, un comte espagnol. Kastril ne songe pas un instant à leur refuser ce service; mais sa sœur, qui est bonne patriote, déclare qu'après la tentative de l'Armada elle ne se résoudra

1. Brathwaite.

2. Overbury.

3. *Id.*

4. Ce mauvais ton avait envahi la cour. V. Lodge, III, 242, 243. Querelle entre sir George Wharton et lord Pembroke aux cartes; le lendemain, à la chasse royale, Wharton frappe le page de Pembroke en plein visage et l'insulte; le comte répond à l'agresseur : « You lie in your throat ! »

5. Barth. Fair, IV, II et III; *id.*, V, III. — *The Alchemist*, IV, IV, et V, III.

jamais à épouser un Espagnol. L'alchimiste et son homme lui prédisent la misère : dans moins d'un an, elle sera réduite à vendre des fruits dans les rues de Londres ; si au contraire elle accepte, sa fortune est faite. Kastril, qui préfère la richesse aux scrupules de sa sœur, la traite avec moins de ménagements : « Ah pardieu ! rugit-il, tu vas l'aimer ou gare les coups de pied ! » Et comme le comte espagnol s'étonne que la jeune femme ne l'ait pas encore embrassé : « Va l'embrasser, hurle Kastril, ou je te plante une épingle dans les fesses ¹. » Cette petite scène en dit long sur l'attitude du Rugisseur envers les femmes. Il est, en effet, la terreur des bouges où il règne en tyran. Dans ses moments de fureur, il casse et saccage tout, terrorisant propriétaires et détenues ². Il est tour à tour entremetteur et souteneur ³ ; la moralité et l'hygiène publiques ont fort à souffrir de ses agissements, et les infortunées qu'il « victimise », sous prétexte de les défendre, doivent tout subir pour le nourrir et le vêtir à la mode du jour ⁴. Il lui arrive pourtant d'être malmené à son tour par quelque pauvre créature poussée à bout, et un coup de couteau ⁵, un pot de bière ou un gros verre lancé d'une main furieuse, mettent un terme à ses exploits ou laissent tout au moins sur son visage des traces peu glorieuses, mais qui ne l'empêchent point de reparaitre le lendemain, la face couverte d'emplâtres, et l'air plus insolent encore que la veille. Il satisfait la curiosité des nigauds, qui se pressent autour de lui, en leur racontant qu'il a reçu ces estafilades dans une attaque nocturne ou quelque affaire d'honneur ⁶.

Le « Roarer » a en effet un petit cercle d'admirateurs qui sont fiers de son amitié. Ils aiment à le rencontrer à la taverne ou à l'« ordinary » (le restaurant). Il va de soi qu'il vit aux dépens de ceux qui le flattent, il en fait ses dupes, c'est un chevalier d'industrie. Débauché et prodigue, il a dévoré l'héritage paternel et s'est vu réduit à vivre d'expédients et d'escroqueries ⁷. Il s'invite à dîner, et, s'il invite les autres, quelque affaire importante le force toujours à s'en aller avant la fin du repas et au moment de régler la note ; il fait mieux encore, il emprunte à un convive naïf de quoi payer, empoche l'argent et se sauve, laissant son invité se débrouiller avec l'hôte ⁸. Il est passé maître dans l'art d'emprunter, et il faut reconnaître qu'il s'y prend parfois en fort galant homme : d'un geste

1. *The Alchemist*, IV, II et III.

2. Overbury.

3. Jordan.— Samuel Rowlands, *The Night Raven. The Roaring-Boy and his Punke*. — Middleton, *A Fair Quarrel*, IV, IV, la ballade de Meg et de Priss.

4. Jordan.

5. Massinger, *The City Madam*, III, I.

6. *Amends for Ladies*, III, IV.

7. Overbury.

8. *Id.* et Brome, *Covent Garden*, mésaventures de Mun Clotpoll.

majestueux, il trace le cercle fatal des grandes querelles, et lance un bruyant défi à sa victime : « M'entendez-vous, Monsieur? J'ai quelque chose à vous dire dans ce cercle. — Dans ce cercle? répond la victime un peu décontenancée, que me voulez-vous dans ce cercle? — Pouvez-vous me prêter une pièce, un Jacobus? » répond le fanfaron en baissant le ton. Malheur alors à qui refuse de délier sa bourse : les insultes s'abattent sur lui drues et serrées comme une pluie d'orage¹. L'insulte est encore la monnaie dont il paie ceux de ses créanciers qui osent lui réclamer leur argent ; nul ne le sait mieux que le marchand de tabac ! Le « Roarer » ne considère comme ses amis que ceux qui se laissent tondre avec la résignation d'un mouton². Parfois, les créanciers sont implacables et les amis font défaut ; alors il faut recourir aux dés pipés ou aux cartes truquées³, et si la justice du roi en est avisée, notre homme risque fort de perdre la partie. De toutes façons il finit mal, car s'il échappe à la potence, il crève dans quelque bouge des suites d'une bagarre ou épuisé par l'ivrognerie et la débauche⁴. Dekker, dans *Les Dernières volontés du Démon*⁵, met le Rugisseur au nombre des héritiers du Diable ; mais le Diable a la vie dure et, en attendant, c'est lui qui hérite de ses fils de prédilection.

Et pourtant le « Roarer » fait école ; sa fin ignoble semble échapper aux jeunes gens qui admirent l'insolence et les rodomontades du bravache, qu'ils prennent pour la bravoure d'un héros. Ils s'efforcent d'imiter ses allures de matamore et d'ahurir le bon public par leurs fanfaronnades tintamarresques. Les nouveaux venus de la campagne ou de la province, les petits employés de la cité cherchent à singer ces mauvaises manières, qu'ils trouvent élégantes et distinguées⁶. Chough arrive du fin fond de la Cornouaille avec son fidèle valet Trintram. Son premier soin est de s'inscrire dans une Académie de « Roaring » ; il y apprendra l'art de « rugir », car c'est un art qui s'enseigne, tout comme dans d'autres académies l'on apprend l'art de fumer. Mais, dès la première leçon, le provincial en a assez, assourdi qu'il est par le sabbat des rugisseurs. Il y revient cependant, poussé par son valet, car, lui dit ce dernier, il faut apprendre à « rugir » à Londres, sans quoi l'on n'est jamais au nombre des galants⁷. Les cours ont été décrits par Jonson et Middleton⁸. L'un et l'autre s'accordent à dire qu'ils ont lieu dans des endroits plus

1. *Bartholomew Fair*, IV, III.

2. Overbury. — S. Rowlands, *A Paire of Spy Knaues. A Roaring boyes description*.

3. Jordan.

4. Brathwaite, *Whimzies*. — Overbury.

5. *A Strange Horse-race*, etc.

6. Brath., *Engl. Gent.*, p. 31.

7. Middleton, *A Fair Quarrel*, II, II.

8. *Bartholomew Fair*, II, I. — *A Fair Quarrel*, II, II. — *The Alchemist*, III, II.

ou moins mal famés, « the Streights » ou « the Bermudas », et sont l'occasion de libations et de pipes nombreuses, le tout aux frais des novices. Les maîtres sont capables d'enseigner à rugir en plusieurs langues; mais ils se contentent, le plus souvent, de ce qu'ils appellent le « Londonien moderne ». Pendant l'assaut d'invectives, les nouveaux adeptes prennent des notes et recueillent avec soin les termes mystérieux et terribles du jargon des « Roarers », car leur langue, comme l'argot de nos rôdeurs de barrière et de nos « apaches », est incompréhensible pour d'honnêtes et paisibles profanes. L'assaut terminé, l'on boit pendant que les élèves le répètent; cet exercice est naturellement suivi de nouvelles rasades, et si par malheur quelque créancier indiscret survient pendant le cours, on le livre aux élèves qui l'invectivent dans les règles, le criblent de malédictions et, pour achever sa déroute, composent sur-le-champ son épitaphe¹.

Aussi les « Roarers » sont-ils légion, il y en a de toutes les catégories, depuis les jeunes gens qui, sans penser à mal, s'amuse et font des folies, jusqu'aux professionnels du vice et du crime; bon nombre glissent sur la pente et tombent de plus en plus bas. Il y eut des associations de « Roarers » qui semblent s'être formées sur le modèle de certaines sociétés secrètes des Pays-Bas. Manningham parle, dans son journal, d'un groupe de jeunes galants d'Amsterdam qui s'appelaient « La Bande des Damnés », et s'engageaient sur l'honneur à tuer la première personne qu'ils rencontraient². Yonge dans son journal, Chamberlain dans ses lettres, mentionnent une association des « Tityre tu »; elle prit naissance pendant la campagne des Pays-Bas, dans le régiment de lord Vaux. Ils juraient de ne jamais révéler aucun des secrets de la société et prêtaient serment sur un poignard plongé dans un pot rempli de vin; leurs insignes bizarres, un ruban bleu ou un bugle noir, leurs allures mystérieuses en même temps qu'insolentes, inquiétèrent le public qui, avec son robuste bon sens, ne voyait pas l'utilité de cette association secrète et savait que les malfaiteurs seuls ont intérêt à se cacher. La cour s'en émut, l'on flaira un complot, l'on procéda à une enquête, puis à des arrestations; mais les confédérés refusèrent de parler et l'on ne put relever aucune charge contre eux; toutefois, l'on décida de choisir avec plus de soin les gentilshommes de la garde du roi, et de les armer d'une paire de pistolets français quand ils chevauchaient aux côtés du souverain³.

1. *Alchem.*, IV, 1 et iv.

2. *Diary*, p. 142 et n. (mars 1602).

3. Walter Yonge, *Diary*, p. 70. — *S. P. J. I*, CLV, a. 21. Chamb. à Carl., 6 déc. 1623; *id.*, a. 56, 57, 19 déc. 1623, rapport sur les membres des Sociétés des « Tityre tu » et « The Bugle ». — V. T. Randolph (?), *A Hey for Honesty*, I, III. — Brome, *Covent Garden*, III, 1, où il est fait mention d'une autre bande, celle des « Oatmeal hoe ». Clotpole, dans sa pièce, cherche à se faire initier à celle

Enfin les femmes elles-mêmes s'en mêlèrent et les « Roarers » eurent leur Bradamante. Middleton la représente, dans *The Roaring Girl*, comme le champion de l'honneur des femmes qu'elle défend et venge : cette virago chevaleresque n'a malheureusement existé que dans l'imagination du poète et n'est point celle de l'histoire. « Moll Cutpurse, » de son vrai nom Mary Frith, n'était qu'une héroïne de sac et de corde, qui, après une série de méfaits, se vit condamnée à faire amende honorable à Saint-Paul. Elle pleura amèrement, mais c'étaient les larmes de l'ivresse plutôt que du repentir, car elle avait avalé, avant de se mettre en route, trois bons litres de gros vin¹. Moll n'eut pas de disciples, par contre les « Roarers » continuèrent leurs exploits sous un autre nom : les fameux « Mohocks » ou « Mohawks », si célèbres au début du XVIII^e siècle, sont leurs descendants immédiats ; *Le Spectateur*, surtout *Le Journal à Stella* de Swift permettent de juger de la terreur que répandaient ces bandits dans les rues de Londres. Les mœurs n'avaient rien perdu de leur brutalité ; mais à cette sauvagerie était venue s'ajouter toute la cruauté d'une société vicieuse et corrompue².

Nous sommes parvenus aux derniers échelons de l'échelle sociale : les auteurs de ballets ne reculent devant rien et tirent de ses taudis, pour l'exhiber à Whitehall, toute la canaille des bouges et de la cour aux miracles. L'on est aujourd'hui quelque peu surpris de voir une entremetteuse figurer dans le *Ballet des Fleurs*, représenté devant le roi, la reine, les ambassadeurs étrangers et ce que l'Angleterre comptait alors de plus noble et de plus raffiné ; mais l'on est bien autrement surpris de découvrir dans le ballet de Shirley, dansé en présence d'Henriette-Marie, la reine de l'amour platonique,

des « Philoblatici ». — V. encore *The Sucklington Faction or Sucklings Roaring Boyes*, donné dans l'édition des œuvres de Suckling par W. C. Hazlitt. L'illustration est une mauvaise reproduction d'une gravure d'Abraham Bosse d'après Saint Igny, intitulée « le Tabac ». — V. encore Wilson, p. 28.

1. Middleton, *The Roaring Girl*. — Field, *Amends for Ladies*, II, 1. Elle était sans doute l'héroïne d'une pièce perdue de Day, *The Mad Pranks of Merry Moll of the Bankside* (1610). — Voir les notes dans les éditions de Middleton par Dyce, Bullen, Havelock Ellis, et l'article de M. A. H. Bullen dans le *D. N. B.*, vol. XX, p. 280. — Moll est mentionnée encore dans Brome, *The Court Beggar* (1632), II, 1. — V. S. P. J. I, LXVIII, a. 62, la lettre de Chamb. à Carl., 12 fév. 1612, récit de l'amende honorable.

2. *Spectator*, n^{os} 324, 335, 347 (1712). — Swift, *Journal to Stella*, 8 et 22 mars 1712 et *passim*. — Gay, *The Mohocks* (15 avril 1712) et *Trivia*, III, 326-335 (1716). — Voir du même, *An Argument proving from History, Reason and Scripture that the present Mohocks and Hawkubites are the Gog and Magog mention'd in the Revelations, and therefore that this vain and transitory world will shortly be brought to its final dissolution. Written by a reverend Divine, who took it from the mouth of the Spirit of a Person... slain by one of the Mohocks* (1712). — V. encore *The Town-Rakes ; or, the Frolics of the Mohocks or Hawkubites, shewing how they slit the noses of several men and women, etc.*, 1712. — Les Mohocks furent l'objet d'une proclamation royale du 18 mars 1712.

une « maquerelle » (c'est le terme même qu'emploie le poète anglais) et deux filles. Cependant, pour peu qu'on connaisse le théâtre du xvi^e et du xvii^e siècle, l'on se rappelle que l'entremetteuse en est un des personnages les plus populaires¹; l'on peut de là se faire une idée de son importance dans la société du temps et s'expliquer comment sa présence s'imposait en quelque sorte dans la collection de « grotesques » formée par les divers « Antimasques ».

Elles sont partout, se faufilent à la cour, dans les magasins de la cité, font la navette entre leur maison de ville et leur villa ou leur succursale de Brentford. Elles ont affaire à toutes les catégories sociales, s'insinuent dans les bonnes grâces des grands, savent enjôler un brave bourgeois et, quand les temps sont durs, ne dédaignent pas les hommes du peuple. Nul ne se plie mieux aux événements, nul ne tire mieux parti des circonstances même les plus défavorables; leur souplesse, leur patience, leur savoir-faire exciteraient l'admiration de Panurge lui-même qui connaissait sans doute de près celles de son pays, et leur devait bien quelques bribes de sa profonde sagesse. On ne peut le nier, ce sont des femmes supérieures, et leur succès paraît presque fatal. Aussi les voit-on, le soir du « Masque », se glisser dans la salle de fêtes ou y entrer la tête haute, selon la faveur dont elles jouissent ou les protections dont elles disposent². Ce privilège n'est cependant réservé qu'aux plus huppées d'entre elles : M^{mes} Cassandra ou Decoy. Cassandra est femme de chambre d'une grande dame de la cour, et, en dépit des ravages du temps, compte encore de fidèles admirateurs parmi les vieux courtisans : elle a mené joyeuse vie au temps de sa jeunesse folle et n'y a pas encore tout à fait renoncé; mais elle cherche maintenant à tirer parti des nombreux soupirants de sa maîtresse³. Decoy n'a pas d'autres moyens d'existence; il est vrai que ses affaires avec une clientèle d'élite doivent lui suffire; elle est en rapport avec les grands et les galants les plus fortunés. Elle n'entend pas qu'on la confonde avec le commun des entremetteuses : à un lord qui menace de la livrer au fouet du bourreau, elle répond avec une indignation comique : « Comment, Monsei-

1. J. Rastell, *Calisto and Melibaea*, Celestina. — Misogonus, Melissa. — Shaksspeare, *Measure for Measure*, Mrs. Overdone. — *Pericles*. — Chapman, *The Widow's Tears*, Arsace. — Dekker and Webster, *Northward Hoe*. — Dekker, *The Honest Whore*, Pt. I, Mrs. Fingerlock. — Field, *Amends for Ladies*, II, IV, Bess Turnup. — Marston, *The Dutch Courtezán*, Mary Faugh. — Middleton, *Anything for a Quiet Life*, Margarita. — *A Match at Midnight*, Mrs. Coote. — *Michaelmas Term*, Hellgill. — W. Rowley, *All's lost by Lust*, Malena. — Fletcher, *The Custom of the Country*, Sulpitia. — *The Loyal Subject* — Valentinian, Ardelia, Phorba. — *The Chances*, Constančia. — Massinger, *The Unnatural Combat*, etc. J'ai cité un peu au hasard et pour montrer qu'il n'y a guère d'auteur dramatique qui n'ait cru pouvoir présenter ce personnage dans ses pièces.

2. Marston, *The Malcontent*, V, III.

3. Fletcher, *A Wife for a Month*, I, II; II, IV; IV, III.

gneur !... Votre seigneurie plaisante, je l'espère, et sait à coup sûr faire la différence entre une dame qui remplit des fonctions honorables et celle qu'on appelle une entremetteuse ! Votre seigneurie ne jugeait pas jadis notre profession d'une façon aussi sommaire et aussi méprisante. » Et comme il ne paraît pas sensible à l'habileté de la tirade et à la perfidie du trait, elle s'enhardit et paie d'audace : « Ce serait, reprend-elle, une atteinte à l'honneur de votre seigneurie, une action indigne de sa haute naissance que de maltraiter une femme de ma qualité ! » L'instant d'après elle supplie ; à la fin, se voyant éconduite, elle devient furieuse ; mais son expérience des hommes, sa prudence, son tact, mettent un frein à sa langue : elle se borne à souhaiter que le cruel gentilhomme ne rencontre que des belles sans pitié. Aussitôt sortie, elle s'entend rappeler, non vraiment, l'occasion était trop belle, Monseigneur la regretterait, et dame Decoy est chargée d'une mission qui lui remplira les deux mains, foi de gentilhomme. Elle a bien quelque droit à s'appeler une dame de qualité, car, outre ses relations constantes avec les gens de qualité, elle a des « états de service » dont elle est fière : « J'ai rendu des services, dit-elle à une grande mondaine, et bon nombre de personnes de la noblesse ont fait leurs prouesses dans ma maison qui est bien située, distribuée avec art et ornée de jolis tableaux pour exciter les désirs¹. » Elle excelle à « faire l'article » en termes discrets, unissant ainsi le sens pratique de l'homme d'affaires au tact du diplomate.

Leucippe est à la tête d'un véritable bureau de placement ; elle a deux secrétaires qui l'assistent dans sa volumineuse correspondance ; elle est en train de négocier une affaire avec une jeune fille de quinze ans qui réside à la campagne : le père est quelque « squire » sans un sou vaillant ; pour faire taire ses scrupules, il n'y aura qu'à lui acheter un mauvais cheval de chasse. L'affaire en vaut la peine, elle rapportera bien trois cent cinquante couronnes : le prix peut paraître élevé, mais les sujets sont rares, et Leucippe est aux abois pour satisfaire les demandes de sa clientèle de la cour. A peine a-t-elle fini de parler qu'une femme se présente avec sa fille ; celle-ci est jolie, mais pâle et amaigrie, elle meurt sans doute de faim. Leucippe la regarde, fait la moue, assure à la mère qu'elle a plus de sujets qu'elle n'en peut placer, qu'avec une apparence aussi chétive, sa fille ne fera pas long feu et ne doit pas s'attendre à grand'chose ; enfin le marché est conclu pour dix couronnes plus un fromage, que Leucippe, âme sensible, n'a pas le courage de refuser à la pauvresse. La scène est à lire, elle est menée de main de maître, tous les mots portent et certains sont atroces ; mais l'auteur met la plaie à nu sans fausse pudeur, décidé qu'il est à en faire voir toute l'horreur².

1. Shirley, *The Lady of Pleasure*, III, 1 et II.

2. *The Humorous Lieutenant*, II, III.

Ces misérables détournent pour le compte des galants de la cour les jolies femmes des marchands de la cité, aussi sont-elles la terreur des maris qui les voient partout. Elles ont mille bons tours dans leur sac, et, faute de pouvoir les prévoir ou les déjouer tous, les malheureux bourgeois prennent en fin de compte le parti le plus sûr et condamnent leur porte quand ils quittent le logis pour vaquer à leurs affaires. Il faut entendre leurs recommandations aux serviteurs à qui, par une inconséquence étrange, ils accordent toute la confiance qu'ils refusent à leurs femmes : « Vous m'entendez bien, dira l'un d'eux, fermez à double tour la porte de la rue et ne laissez entrer personne... votre maîtresse est un fruit qui vaut bien la peine d'être dérobé et sur qui, par conséquent, il vaut la peine de veiller. Ayez l'œil bien ouvert et ne laissez entrer ni marchande de dentelle, ni entremetteuse avec des masques français et des broderies; vous me comprenez bien, n'est-ce pas?... ni de ces vieilles mégères qui portent des billets sous prétexte de vendre des biscuits, ni jeunes garçons déguisés en femmes de la campagne avec de la crème et des « puddings » de moelle : bien des fourberies peuvent se glisser dans un « pudding », bien des communications déshonnêtes : ce sont messages chiffrés pleins d'artifices ! Et ne tournez pas la clef pour rendre service à quelque voisin, quand il ne demanderait qu'à allumer son feu ou à emprunter quelques tisons; éteignez le feu plutôt, qu'il n'en reste plus pour que les voisins ne voient pas la fumée. Quant à l'eau, versez-la et tapez sur des baquets vides afin qu'on ne songe pas à venir en demander¹. » « Si vous tenez à la vie, dira l'autre, ayez l'œil sur votre maîtresse : dorénavant, je lui interdis de recevoir une visite : je sais qu'il y a des entremetteuses en campagne qui portent des broderies, de grands manteaux et des lettres aux jeunes femmes de l'âge de votre maîtresse; d'autres font métier de pédicures et de diseuses de bonne aventure, qu'aucune d'elles ne parvienne jusqu'à votre maîtresse ou c'en est fait de vous...². » Et il arrive souvent que le mari n'a pas plus tôt tourné les talons que le fidèle serviteur... de la femme laisse entrer la bonne dame ou l'amant. En vérité, le mari ne saurait être trop méfiant : telle voisine qu'il connaît de longue date, vieille commère aux allures maternelles, viendra chercher la jeune folle sous prétexte de lui enseigner une recette merveilleuse pour préparer le lait d'amandes, mais en réalité pour la mener à un rendez-vous avec un jeune galant³.

L'entremetteuse connaît à merveille tout son monde : hommes

1. *The Devil is an Ass*, II, 1.

2. Webster, *The Devil's Law-Case*, I, II. — V. Brome, *The Novella*, I, II, la colporteuse.

3. *The Devil is an Ass*, I, III.

et femmes sont autant de pantins dont elle tire les ficelles, autant de dupes qu'elle trompe sans pitié dans toute la mesure où ses intérêts l'exigent. Elle sait fort bien que pour peu qu'une bourgeoise soit jolie et coquette, elle est sûre d'être mécontente de son état : beauté et pauvreté n'ont jamais fait bon ménage¹; et voilà qu'au moment même où la belle regrette de n'être pas née grande dame, ou de ne pas avoir tout au moins les moyens de rehausser sa beauté par de riches parures, survient dame Birdlime (dame Glu), messagère d'un noble lord, tout disposé à rivaliser de largesse avec Jupiter, et à faire tomber une pluie d'or sur la nouvelle Danaé. Birdlime ne réussit pas du premier coup, mais elle sait attendre et s'insinue tout doucement dans les bonnes grâces de la jeune femme. Un jour, à brûle-pourpoint, elle l'appelle « lady » : « Lady ! se récrie la bourgeoise. — Pardieu, répond la vieille, j'espère bien vous appeler « lady » avant votre mort². » Quant elle croit que la victime a succombé, elle change de ton et l'appelle familièrement « lamb », « mon petit agneau »; elle se sent désormais sur un pied d'égalité³. Avec le prétendant, elle joue plus serré encore, ment, présente les faits de manière à en tirer le plus grand profit possible et fait argent de tout, des échecs comme des succès. Sa dupe attend avec anxiété son retour; qu'elle est donc longue à lui apporter des nouvelles ! Il ne tient plus en place, il meurt d'impatience, enfin la voici ! Elle arrive hors d'haleine : elle n'en peut plus, dit-elle, tout lui fait mal... elle a marché si vite... à chaque fois qu'elle posait le pied par terre, la douleur lui montait jusqu'au cœur, elle a failli tomber au coin de la rue. « Mais viendra-t-elle ? » interrompt l'amant à qui tout cela importe peu. Ah oui ! il est question de cela ! Le mari est arrivé au milieu de l'entretien comme un taureau furieux... et elle s'arrête à bout de souffle. L'impatience du lord redouble : mais qu'a-t-il dit ce mari ? Le mari a osé l'appeler « entremetteuse » : elle saura se venger, elle lui apprendra à faire la différence entre une entremetteuse bourrée de mensonges et une vieille dame comme elle, si honnête et si maternelle ! La partie semble perdue et voilà le prétendant au désespoir : c'est le moment de lui vider les poches. « Ah ! les voilà bien, les jeunes amants, reprend-elle : le moindre obstacle les abat ; mais non, tout n'est pas perdu, du courage, le poisson a mordu. — Ah ! » s'écrie le client en revenant à la vie. Et elle trace un tableau séduisant de tout le bonheur qui l'attend, décrit la grâce de la dame, ses charmes, ses toilettes, les bijoux qu'il lui a envoyés et dont elle était parée. « Les a-t-elle reçus ? interrompt le comte, parle, voici des clefs d'or pour virer tes lèvres, a-t-elle consenti à les accepter ? — En voilà

1. Webster et Dekker, *Westward Hoe*, II, II.

2. *Id.*, I, I.

3. *Id.*, II, II.

une question ! » reprend Birdlime, et, sans répondre, elle s'empresse, avant que le lord n'ait refermé sa bourse, de dresser la note des frais de l'entreprise : location d'un carrosse; gages de trois valets, embauchés dans la nef de Saint-Paul; location de trois livrées dans Long Lane, toutes choses qu'elle doit payer avant le coucher du soleil. Pour s'en défaire, il répand sur elle une averse dorée et apprend en retour que la jeune imprudente est là, à quelques pas, dans une pièce voisine¹. L'on voit la tactique : tenir son homme en haleine et l'énerver par l'attente, l'exciter, le décourager, le désespérer, puis le ramener à l'espoir, exaspérer sa curiosité, et lorsque son impatience est à son comble, tendre la main qu'il fera déborder pour s'en débarrasser et arriver à ses fins.

Plus modestes, Mrs. Horscleech (Sangsue) et dame Secret² se contentent d'avoir chez elles une malheureuse fille dont elles vivent : elles l'exploitent avec la rapacité, la férocité de bêtes de proie, et s'en défont quand elle n'est plus bonne à rien : elles se mettent alors en campagne, soudoient les rouliers qui amènent à la ville les jeunes campagnardes³. L'on se rappelle le tableau de Hogarth, dans la *Carrière de la Prostituée*, où la mégère accueille par des caresses la jeune fille qui descend de la charrette, sans expérience, sans amis, pauvre victime sans défense; le soir elle est prisonnière dans quelque taverne mal famée de Turnbull Street ou de Pickhatch, comme celle que Shirley nous montre dans son ballet. Là encore, la maîtresse du logis doit faire preuve d'adresse et de présence d'esprit : il faut savoir recevoir les clients, les dissimuler les uns aux autres, les faire accepter à la malheureuse qui doit les subir et les satisfaire, les ménager en vue de les exploiter le plus et le plus longtemps possible : Brome écrit avec une profonde sagesse : « There is no government under the Sun like the Politick government of a Bawdy House⁴. » Ces « maisons Tellier » du xvii^e siècle sont quelquefois mises en gaieté par des incidents comiques du genre de celui que Webster et Dekker ont décrit dans une scène très amusante et fort bien menée de *Westward Hoe* : l'intérêt est si habilement soutenu que l'on n'a pas le temps de réfléchir à l'endroit où l'on se trouve ni aux personnes avec qui l'on rit⁵. Mais on ne rit pas toujours au bouge, et il y a des moments terribles : le mardi gras il faut résister à l'assaut des apprentis de la cité

1. Webster et Dekker, *Westward Hoe*, II, II. Tout en se chargeant de mettre en rapport lords et bourgeoises, Birdlime tient encore, dans une maison de Gunpowder lane, des filles à la disposition des marchands et des apprentis : elle ne chôme donc jamais et fait argent des deux mains. *Id.*, I, I.

2. Dekker, *The Honest Whore*, Pt. II. — Massinger, *The City Madam*, III, I.

3. *Honest Whore*, III, III, et la scène de la séduction au moyen de faux bijoux. — Middleton, *Michaelmas Term*.

4. *The Northerne Lasse*.

5. *Westward Hoe*, IV, I.

qui, sous prétexte de supprimer les mauvais lieux, les saccagent et se livrent à des actes d'une ignoble sauvagerie. Pendant la morte saison, les ambassades sont rares; certains bourgeois, les plus riches, sont hors ville; l'on en est réduit à accepter tout le monde, et quel monde !¹ des « Roarers », des gens de sac et de corde, gibier de potence qui ne recule devant rien avec les femmes. Alors, poussée à bout, hors d'elle, la malheureuse victime s'arme d'un coutelas et tient l'adversaire en respect jusqu'à l'arrivée du guet : c'est la bête traquée par les chiens qui se défend avec l'énergie du désespoir. « Arrière, maquerelle ! s'écrie-t-elle, peu vous importent les turpitudes auxquelles vous m'asservissez, ni les gens avec qui vous me forcez à les commettre pourvu que vous touchiez votre argent² ! »

Le spectacle est atroce, il est temps de sortir des impasses boueuses de Turnbull Street ou du Bankside et de respirer un air moins empesté. Mais quel est donc ce vacarme ? Sont-ce des chaudronniers à l'ouvrage ou quelque bourgeois qui tape sur une casserole pour faire sortir les abeilles de la ruche et récolter le miel ?... Point du tout ; c'est un cortège, une tumultueuse bacchanale. Deux femmes, les bras ligotés, sont juchées sur une charrette autour de laquelle se presse et se démène une foule railleuse : les uns insultent les victimes, les autres tapent sur des cuvettes de métal ou des casseroles : c'est un charivari assourdissant. L'une de ces femmes est vieille ; l'autre, jeune : ce sont une entremetteuse et une fille que l'on mène au supplice : elles ont été arrêtées pour quelque méfait trop audacieux et incarcérées à Bridewell. Maintenant l'heure de l'expiation a sonné : si l'offense est légère, l'entremetteuse sera plongée dans la Tamise ou les étangs d'Islington au moyen d'une sorte de siège à bascule, à peu près comme l'on donnait jadis la cale aux matelots coupables ; si au contraire l'offense est grave, elle sera livrée au bourreau et fouettée jusqu'au sang³. Du haut du char, on l'entend protester et gémir : « Tout le monde sait que je suis une honnête femme et d'une bonté toute maternelle ! — Honnête ! répond la fille, ah bien, oui ! Avoir été marquée au fer rouge à quatorze ans, fouettée sept fois, mise cinq fois sur la charrette, plongée neuf fois, fouillée par quelque cent cinquante archers, et se proclamer honnête⁴ !... »

1. Overbury, A Maquerela in plaine English a Bawde. — *Roxburghe ballads*, *Amanda group*, n° 5.

2. *The City Madam*, III, 1.

3. Kingsford, 205, 225, etc. *H. M. C. Ap. VIIIth Rep.*, p. 428 : le « carting » dure deux jours ; il est fait par le « bedle ». — *The Tinker of Turvey*, p. 3 :

The Bason euer ringing

When Baudes and Whores are carted.

4. *The Honest Whore*, Pt. II, V, II. — V. encore Jonson, *Silent Woman*, III, II., — *The New Inn*, IV, III. — Dekker, *Bel-man of London*, The sacking law. — *Lanthorn and Candle-Light*, ch. IX. — N. Breton, *The Good and the Badde*, A Bawde. — Lupton, *London carbonadoed*, p. 38 : Bridewell ; p. 50 : Turnebullstreet.

La foule grandit à chaque instant, toute cette populace semble en fête, et déjà tous ceux qui vivent des réjouissances populaires sont disséminés sur le parcours que suit l'étrange cortège. La plupart d'entre eux ont eu l'honneur de figurer dans quelque « Antimasque » dansé à Whitehall : voici le charlatan sur son estrade ; ses farceurs, un arlequin et un « zany », attirent la foule par leurs pitreries et rivalisent avec l'illustre Tabarin, gloire de la place Dauphine. Le Mondor anglais a l'air grave dans son pourpoint de velours, il n'a guère que des clientes, examine les urines de deux pauvres filles à la mine défaite, remet ensuite à une vieille femme de ménage boiteuse une drogue merveilleuse, enveloppée dans trente-six morceaux de papier. Cela fait, il commence le boniment que tout le monde connaît pour l'avoir entendu aux foires ou aux marchés des petites villes, et alors comme maintenant, le docte praticien commençait par déclarer qu'il n'avait rien de commun avec les charlatans ! De temps en temps il lisait ou distribuait des « Familiar receipts », règles d'hygiène parfois humoristiques dont Marston et Davenant nous ont conservé des spécimens dans leurs ballets ¹. A quelques pas plus loin, c'est un arracheur de dents, puis un pédicure et jusqu'à une sage-femme qui donne de prudents et dange-reux conseils ². Ailleurs, ce sont des saltimbanques, un montreur de singes et Jean Urson avec ses gracieux animaux ; à une petite distance, un groupe de matelots regarde bouche bée des musiciens burlesques, puis tous se mettent à danser avec une gaieté folle ³. Un jongleur et un escamoteur font l'admiration de capitaines et de marins hollandais ; l'un de ces derniers, pris de boisson, fait à son tour la joie des Anglais qui le regardent tituber ⁴. Voici encore les petits marchands et « camelots » de l'époque : le ramoneur, le marchand de soufflets, l'étameur, le chanteur de complaints qui vend une ballade sur l'exécution du jour, avec une belle gravure sur bois qui a déjà figuré en tête de toutes les œuvres sur le même sujet ; il s'appelle Rossignol, mais sa voix n'est ni moins éraillée ni moins nasillarde que celle de Smith ou de Jones, qui chantent à trente mètres plus loin ⁵. Cela ne l'empêche pas d'être très entouré ; l'on est avide d'apprendre de couplet en couplet tous les détails de l'« affaire ». La ballade d'alors c'est le « fait divers » ou la « chronique des tribunaux » de nos journaux modernes. Aux foires de la Saint-Barthé-lemey ou de Southwark, le chanteur fait de bonnes journées et celle d'aujourd'hui ne sera pas mauvaise : il a en effet ses associés

1. *Masque of Mountebanks*. — *Britannia's Triumphs*. — *Salmacida Spolia*. — V. la fameuse scène de *Volpone*, II, 1, les descriptions des charlatans italiens dans Coryat, etc.

2. *M. of Flowers*. — *Pan's Anniversary*.

3. *Britannia Triumphans*. — *M. of Augurs*. — *Somerset M.*

4. *Pan's Anniversary*. — *The Triumph of Peace*. — *Temple of Love*.

5. *Pan's Anniversary*. — *Britannia Triumphans*.

dans la foule, coupe-bourses et voleurs à la tire, qui travaillent à qui mieux mieux parmi les bonnes gens qui tendent l'oreille sans penser à mal. Des mendiants de mine piteuse demandent la charité et l'on donne pour se débarrasser de ces importuns; la ballade finie, tel citoyen trouve sa bourse à dire, tel galant n'a plus son manteau; l'on crie au voleur, Rossignol, plus fort que les autres; mais ses complices sont déjà loin et les mendiants, se glissant au plus vite dans quelque ruelle de la cour aux miracles, enlèvent leurs jambes de bois et dansent une gigue désordonnée¹. Et dire que toute cette canaille a eu l'honneur de faire partie des ballets de la cour avec la noblesse et les souverains!

III

Il n'est pas possible de saisir tout le sens de la plupart des « Masques » si l'on ne tient pas compte des circonstances dans lesquelles ils ont été composés : le choix du sujet et de la mise en scène, nombre d'allusions plus ou moins nettes, perdent toute signification si l'on n'a point présents à l'esprit les faits essentiels du règne, ou quand on ignore les événements les plus importants de la vie de cour.

Les « Disguisings » d'Henri VII et d'Henri VIII avaient sans doute le plus souvent, sinon toujours, un intérêt d'actualité qui nous échappe fréquemment, faute de renseignements nécessaires pour le comprendre. Le 14 novembre 1510, Henri VIII donne à Richmond un banquet en l'honneur des ambassadeurs de l'empereur Maximilien et de la cour d'Espagne. Le banquet fini, pendant que la reine entretient les convives, le roi se retire et reparaît avec quinze autres « momeurs » vêtus de « jaquettes » à la mode d'Allemagne. A la momerie succède un « Disguising » où le souverain et ses compagnons reviennent avec de nouveaux costumes; leurs porteurs de torches ont à leur tour des « jaquettes à l'allemande »; les robes des dames sont ornées de grenades et d'autres décorations à la mode d'Espagne².

Ailleurs, c'est le char qui a une signification particulière : le glorieux « Pageant » de la montagne d'or, montré la nuit des Rois 1513, était planté çà et là « de genêts, dit Gibson, pour signifier Plantagenet, » l'on y voyait aussi les roses blanches et rouges d'Angleterre; au pied, en contre-bas, fleurissaient les lis de France. Henri VIII était alors engagé dans une guerre contre notre pays, à laquelle

1. *Triumph of Peace*.

2. Hall, f. 8 v°.

Ferdinand d'Aragon l'avait habilement poussé, en l'engageant à reconquérir le duché de Guyenne dont il était, disait-il, l'héritier légitime. Les hostilités avaient commencé sur mer et à la frontière d'Espagne dès les premiers mois de l'année 1512; mais en novembre, Henri VIII convoqua le Parlement, et il fut décidé que le roi en personne « envahirait son royaume de France avec le fer et le feu » pour reconquérir l'héritage des Plantagenets. Le « Pageant », décoré des genêts et des roses qui dominaient en quelque sorte les fleurs de lis, était donc un compliment de circonstance¹.

La signification des premiers « Masks » du règne d'Henri VIII nous est à peu près inconnue; il est vrai que ce ne sont que de simples mascarades dépourvues de mise en scène et sans doute de tirades explicatives. Il serait pourtant inexact de dire qu'elles n'avaient aucun sens, et certains faits suffisent à mettre en garde contre des assertions trop absolues. En mai 1519, le Conseil privé s'émut de la familiarité avec laquelle certains jeunes gentilshommes de la chambre du roi traitaient le souverain. Henri VIII se conforma aux vœux du Conseil et l'on éloigna de la cour sir Nicholas Carew, sir Francis Bryan et divers autres, sans cependant formuler contre eux de griefs précis. « Ce bannissement, dit Hall, fit saigner le cœur de ces jeunes gens qui étaient appelés les « mignons » du roi². » On les remplaça, ajoute-t-il, par quatre chevaliers « graves et âgés » (*sad and auncient*), sir Richard Wingfield, sir Richard Jermyngham, sir Richard Weston et sir William Kyngston. En septembre, le roi inaugura sa nouvelle résidence de Newhall par des fêtes somptueuses³. Le soir du 3 septembre, deux troupes de « Maskers » entrèrent dans la salle des fêtes. Les huit premiers avaient de faux visages pourvus de longues barbes blanches; ils dansèrent sans entrain, et au lieu de causer avec les dames, « comme il était d'usage dans les « Masques », ils se conduisirent tristement ». La reine arracha leurs masques et l'on reconnut Charles Brandon, duc de Suffolk, le comte d'Essex, le marquis de Dorset, lord Burgainy, sir Robert Wingfield, sir Richard Wingfield, sir Richard Weston et sir William Kyngston qui, quelques mois auparavant, avaient été nommés gentilshommes de la chambre du roi. Ils étaient tous quelque peu âgés, remarque

1. *Revels* 217, 170. — Hall, f. 16 v° et 22 r°.

2. Hall, f. 68 r°. — Hall ne nomme que Carew, mais il ajoute : « (and another who yet liueth, and therefore shall not at this time be named) with diuerse other also of the priuy chamber, whiche had bene in the Frenche court. » Hall nomme Carew et sir Francis Bryan comme ayant été à Paris, f. 67 v°. Les noms sont donnés dans une dépêche de sir Thomas Boleyn, ambassadeur d'Angleterre à la cour de François I^{er}. *C. S. P. H. VIII*, III, a. 246: Carewe, Bryan, Nevell Guylford, Peche, Poyntz et un autre dont le nom n'est point cité. Le Conseil, privé semble s'être ému de leur partialité pour le roi de France, des sommes qu'ils gagnaient au jeu avec Henri VIII et de leur ascendant sur son esprit. *V. C. S. P. Venice*, II, a. 220.

3. Hall, f. 68 v°.

Hall, le plus jeune d'entre eux ayant au moins soixante ans. Les dames furent très amusées de voir ces vénérables personnages masqués et travestis comme de jeunes galants. Leur départ fut suivi d'une seconde entrée de personnes d'un âge moins mûr : le roi, les otages de France, Montmorency, Monpesart, Moy et Moret, tous les quatre fort jeunes¹, et, parmi les autres, trois des exilés, Nicholas Carew, sir Francis Bryan et Poyntz², qui rentraient ainsi en grâce. Somme toute, trois des quatre sages gentilshommes que le Conseil privé avait cru devoir imposer au souverain faisaient partie d'une mascarade assez grotesque et qui servait de repoussoir à la seconde, composée par le roi, les otages et les « mignons », auxquels le Conseil privé avait donné une si rude leçon environ trois mois auparavant. En raison de leur gravité et de leur âge, ces personnages plus que sexagénaires n'avaient sans doute pas imaginé de se livrer à ces ébats où ils ne pouvaient que perdre quelque peu de leur dignité. Cette idée leur fut suggérée par le roi, qui voulait sans doute se venger avec esprit des remontrances de son Conseil en s'amusant de ces compagnons qu'il jugeait un peu trop sérieux.

Sous Édouard VI et Élisabeth, les mascarades et ballets suivent de très près les événements du jour, comme le prouvent les faits déjà cités, ceux qui suivent et bien d'autres encore. Marie Tudor vient de mourir et l'on se demande avec anxiété quelle sera la politique religieuse de la nouvelle reine; l'on avait espéré qu'elle briserait tout lien avec l'Église de Rome dès le jour de son avènement, mais il n'en a rien été. La messe est célébrée dans la chapelle royale et continue à l'être dans tout le royaume. Soudain, le jour de Noël, au moment de l'offrande, Élisabeth se lève brusquement et se retire : ce coup de théâtre marque la rupture tant attendue et déchaîne aussitôt la réaction contre le catholicisme³. Le soir des Rois, l'on joue devant la souveraine une farce, sans doute aux dépens des « papistes », suivie d'une mascarade de corbeaux habillés en cardinaux, d'ânes déguisés en évêques et de loups travestis en abbés; d'autres mascarades de moines se répandent dans les rues de Londres⁴.

Plus tard, deux ans avant l'Armada, Élisabeth prend plaisir à faire représenter des comédies et mascarades où Philippe II est couvert de ridicule; elle le défie, cherche à l'exaspérer, et y réussit d'ailleurs à merveille, car Hieronimo Lippomano, ambassadeur vénitien à Madrid, décrit la « fureur » du roi en apprenant comment il est la risée de celle qui, forte de la douloureuse expérience de sa sœur, a su déjouer toutes les ruses de l'astucieux et perfide soupirant⁵.

1. Hall, f. 65 v^o. — C. S. P. H. VIII, III, a. 13.

2. *Revels*, 217, 96.

3. Strickland, *Life of Queen Elizabeth*, ch. iv.

4. C. S. P. Venice, VII, a. 10 (23 janv. 1559). — Feuillerat, 24-28.

5. C. S. P. Ven., VIII, a. 383 (20 juillet 1586). — Forneron, *Philippe II*. — Strickland, *Life of Elizabeth*. — Hume, *The Courtships of Queen Elizabeth*.

L'on ne possède malheureusement sur ces ballets des successeurs d'Henri VIII que des renseignements assez vagues fournis par quelques lignes d'une lettre ou de rares analyses, elles-mêmes assez sommaires; mais, peu à peu, le rôle des poètes devient de plus en plus important et, avec l'avènement de Jacques I^{er}, l'usage s'établit d'imprimer, tôt ou tard, le livret et la description de presque tous les ballets de la cour. Il devient alors bien plus facile de voir dans quelle mesure les « Masques » reflétaient, si je puis dire, la vie de la cour et les événements contemporains. Sans doute, bien des choses nous échappent encore, la plupart des allusions sont très brèves et faites en termes assez généraux; elles suffisaient cependant aux spectateurs du temps et aux courtisans, qui connaissaient les personnages et les faits dont il s'agissait.

Le souverain, ses goûts, ses aversions, ses qualités, ses prétentions, ses actes et sa politique tiennent une grande place dans le « Masque ». Les poètes rivalisent d'adulations : Ben Jonson est, à tout prendre, celui qui y met le plus de mesure, il a sur ses rivaux l'avantage de savoir flatter avec esprit et souvent avec une gaieté familière qui devait avoir son charme après de pompeuses platitudes. L'on se souvient du discours de Pan dans l'*Entertainment de sir William Cornwallis à Highgate* : Pan, en divinité rustique qui ignore l'étiquette de cour, en usait le plus familièrement du monde avec les souverains. Dans le *Ballet des Irlandais* et celui de *L'Honneur du Pays de Galles*, surtout le *Masque des Gitanes*, Jonson fait preuve du même sans façon; mais il connaissait fort bien le roi et savait que celui-ci ne songerait jamais à se formaliser.

Jacques I^{er} était en effet un souverain comme il en existe peu, et il n'y a guère dans l'histoire de figure plus curieuse, plus originale et plus amusante. Dès sa jeunesse, il étonne l'ambassadeur français Fontenay : son costume peu élégant, son mépris de la galanterie et de la musique, ses allures de pédant, ses manies ne sont point de son âge. C'est, selon le mot même de l'ambassadeur, « un vieux jeune homme »¹. Toutes ces tendances étranges ne font que s'accuser avec les années : à la fois indolent et vif, il est surtout, comme Montaigne, « ennemi de toute contrainte ». Il a l'horreur de l'étiquette et refuse de se soumettre aux exigences de la mode : sa mise est bizarre ou négligée, il aime ses aises, déteste tout ce qui le gêne, et demande bourgeoisement ses vieux souliers pour reposer ses pieds, tout comme M. Jourdain criait à sa servante : « Nicole, apportez-moi mes pantouffles² ! » Les cérémonies l'ennuient, il subit avec résignation celles du couronnement, mais refuse de se soumettre à la curiosité dont il est l'objet, et disperse la foule par son air courroucé ou des invectives³.

1. Froude, *Hist. of Eng.*, vol. XI, p. 664-671.

2. Selden, *Table Talk*, XLVII.

3. Wilson, p. 13.

En l'an 1621, se rendant en grande pompe de Whitehall à Westminster, il aperçoit à une fenêtre un groupe de dames parées de cols de dentelle jaune. A la vue de ces ornements qui lui rappellent les scandales du procès de Somerset et de Frances Howard, le roi devient furieux et il apostrophe les élégantes en termes grossiers : « Ah, vous voilà ! Eh bien, que la peste vous étouffe ¹ ! » Il est incapable de se contenir, il éclate, il peste, il jure ; le plus charitable de ses biographes, l'évêque Goodman, est forcé de reconnaître qu'il n'avait aucun empire sur lui-même ².

Lorsqu'il apprend l'arrivée en Angleterre d'Antonio Perez, le ministre disgracié de Philippe II, il prévoit que la présence du réfugié va lui créer des difficultés avec l'Espagne : le voilà hors de lui, il se tire la barbe de fureur et jure ses grands dieux que si Perez ne rentre pas en France, il quittera l'Angleterre et retournera en Écosse ³. S'il manque de dignité dans ces moments de colère, il en manque tout autant dans sa manière de réparer ses fautes. Un jour, il égare des papiers d'État et les réclame à son fidèle valet Gib. Gib affirme qu'il ne les a pas vus ; le roi le rend responsable de la perte, s'emporte contre lui et va jusqu'à le frapper du pied. Gib, qui connaît son homme, se rebiffe, déclare que ses longs services ne méritent pas un pareil traitement et quitte la cour. Le roi se calme, se repent, se désole, se désespère et jure qu'il ne touchera aucune nourriture jusqu'au retour de Gib. Pour empêcher le souverain de la Grande-Bretagne de mourir de faim, l'on est forcé de rappeler son valet. Gib revient et le roi tombe à ses genoux, implore son pardon et assure qu'il ne se relèvera pas qu'il ne l'ait obtenu ⁴. Il est d'une familiarité excessive avec ses favoris et c'était, comme l'écrivit Tillières, « une chose digne de compassion de voir un grand prince, d'âge mûr, d'un excellent esprit et fort entendu dans les affaires... ne s'amuser qu'à caresser un jeune homme, son nouveau favori [Villiers] et à ruiner le vieux [Somerset], y donner tous ses soins et son temps et y appliquer tout son esprit... » Cette passion du roi pour les favoris « donna sujet, et dehors et dedans son État, d'en parler à son désavantage ⁵. » Il faut lire avec quel sans-gêne ses favoris le traitent et combien le roi s'amuse de leurs plaisanteries grossières ou sales ⁶.

1. Sir Simon d'Ewes, *Autobiography*, p. 170.

2. *The Court of King James*, I, 92. — Howell, I, 298 : « I knew a king that being crossed in his game would amongst his oaths fall on the ground and bite the very earth in the rough of his passion. »

3. Beaumont à Villeroy, 29 fév. 1604.

4. Wilson, p. 219.

5. *Mémoires*, p. 15, p. 190. — Harrington, *Nugae antiquae*, II, 272.

6. Tillières, p. 44 : « ... ledit roi étant dans sa chambre du lit, accompagné seulement du prince de Galles, du marquis de Buckingham et du milord Digby, le marquis, étant tout nu, en chemise, faisait des pétards, et en les faisant disait : « Voilà pour l'ambassadeur de France extraordinaire ! » Et le roi s'en tuait de rire et les autres aussi, soit pour lui complaire, soit qu'ils y prissent plaisir. » — V. Jesse, *England under the Stuarts*, I, 57 et suiv.

Il agit de la sorte non seulement avec ses favoris, mais avec tout son entourage. On a de lui une lettre au comte de Salisbury qui commence par ces mots : « Mon petit chien courant¹... » La reine en fait autant de son côté : elle écrit à George Villiers (le futur Buckingham) et l'appelle « Mon bon chien » ; elle lui recommande de « tirer la truie par l'oreille », manière à elle de le prier de veiller sur le roi². Ces histoires circulent dans les galeries de Whitehall et se répandent au dehors : c'est un laisser-aller général. Au moment où l'on attend la visite du roi de Danemark, de la Boderie écrit que « la fête se fera à grands coups de verre »³ et, en effet, c'est une telle orgie que les dames titubent de côté et d'autre dans les appartements du palais. Harrington a laissé le récit d'une mascarade de la réception de la reine de Saba par Salomon (Jacques I^{er}), qui dépasse tout ce que l'on peut imaginer. La dame qui jouait le rôle de la reine portait de magnifiques présents aux deux souverains, mais elle trébucha sur les marches du dais, renversa ses cassettes sur les genoux du roi de Danemark et se prosterna à ses pieds. « Grandes furent la hâte et la confusion ; mais linges et serviettes étaient à portée pour tout nettoyer. Sa Majesté se leva alors pour danser avec la reine de Saba, perdit l'équilibre et tomba humblement à ses pieds ; on l'emporta dans une chambre et on l'étendit sur un lit de parade qui fut fortement souillé par les présents de la souveraine répandus sur les vêtements du roi : vin, crème, gelée, boissons, gâteaux, épices et autres friandises. » La fête se poursuivit tant bien que mal avec l'entrée des trois vertus théologiques revêtues de splendides costumes. L'Espérance essaya en vain d'articuler quelques sons : elle dut se retirer avec l'espoir que le roi excuserait sa réserve. La Foi lui succéda, « mais c'était la Foi sans les œuvres, car elle quitta la cour en chancelant ». Quant à la Charité, elle se jeta aux pieds du monarque comme « pour couvrir la multitude des péchés de ses sœurs » et ne tarda pas à rejoindre celles-ci qu'elle trouva en train de se débarrasser de leurs excès de boisson. La Victoire subit le sort commun et finit par ronfler sur les marches d'une antichambre. La Paix s'oublia jusqu'à lever son rameau d'olivier et à frapper ceux qui s'opposaient à son passage. Harrington conclut en disant qu'il n'a jamais vu pareil dévergondage. Le fait est sans doute unique à la cour de Jacques I^{er} ; mais il ne se serait produit ni à celle d'Élisabeth ni à celle de Charles I^{er} : l'ivrognerie proverbiale des Danois n'aurait jamais réussi à y produire un pareil scandale⁴.

1. *Harl. MS.* 6986, art. 39.

2. *Harl. MS.* 6986, art. 72.

3. Le Fèvre de la Boderie, I, 283. Jacques n'était guère tempérant ; v. Beaumont à Villeroi, 21 août 1603 : à un banquet offert aux ambassadeurs de Danemark et de Brunswick, « le bon Roi s'enivra en public et selon l'innocence du premier siècle se laissa tomber sur la table, après y avoir demeuré cinq heures. » V. Goodman, etc.

4. *Nugae antiquae*, II, 126-128. — De la Boderie, I, 241.

Après cela, les familiarités du dieu Pan et du *Ballet des Gitanes* paraissent bien anodines, et l'on s'attendrait presque à moins de retenue de la part du poète. Il avait d'autant moins à se gêner que le *Masque des Bohémiens* était présenté chez le marquis de Buckingham et le favori se trouvait être, parmi les gitanes, celui qui devait dire la bonne aventure au roi, lire dans sa main et y découvrir ses goûts, ses aversions, ses qualités et ses talents. Le Bohémien s'aperçoit tout de suite qu'il aime les chevaux, les chiens, et la chasse au cerf, bien moins pour le gibier que pour le « sport » qui lui vaut sa belle santé. Il devine à telle ligne l'horreur du roi pour le porc ; telle autre lui révèle l'amour du souverain pour la paix et l'absence de toute idée de conquêtes. Il découvre ensuite qu'il n'a point affaire à un coureur de filles (*wencher*) et que cette chasteté ne lui est point imposée par l'âge. C'est un veuf et qui ne songe pas à se remarier, un brave homme qui veille tendrement sur ses enfants ; enfin, un lettré, un bel esprit à qui l'éloquence même ne fait pas défaut. Nous avons là tout un petit caractère du roi et de l'homme. Ce qui concerne la vie privée de Jacques Stuart ne pouvait guère être mentionné dans les ballets de la nuit des Rois à Whitehall, en raison de leur caractère officiel. L'on retrouve encore là le père de famille soucieux du bonheur de ses enfants (Jonson emploie le joli mot écossais « bairns »), et l'on se rappelle aussitôt la sollicitude du souverain pour son fils, ses lettres pleines de recommandations à « Baby Charles », parti à la conquête de la main de l'Infante, et ses crises de larmes à l'idée qu'il ne le reverrait plus. En revanche, ses sports, ses dégoûts, sa politique pacifique surtout, reviennent à chaque instant dans les ballets.

L'œil du gitane avait d'abord été attiré par l'importance de la ligne qui révélait le chasseur ; saint Hubert, en effet, n'eut jamais de plus fervent disciple. Jacques I^{er} devait, paraît-il, ce goût à l'« illustre Buchanan », qui, pendant les heures de récréation du jeune prince, lui faisait chasser des lièvres : c'était sans doute des leçons de son maître celle qu'il avait le mieux retenue¹. « C'est son exercice continuel... il n'aime que la chasse, » écrit M. de la Boderie, et tous les ambassadeurs vénitiens mentionnent à tour de rôle cette passion du souverain dans leurs rapports au Sénat ; tous s'accordent à voir en lui un chasseur intrépide et infatigable². Le moindre contretemps le met hors de lui ; dans les premiers mois, il s'irrite de la curiosité bien naturelle des paysans qui cherchent à voir leur nouveau roi. « Hier, écrit le comte de Beaumont, il fut un peu troublé du peuple qui accourut de tous côtés pour le voir dont il entra dans une colère si grande que je ne le pus jamais apaiser, maudissant tous ceux qu'il rencontrait et protestant que si l'on ne

1. Berchet et Barozzi, *Relazioni*, p. 169.

2. *Id.*, *passim*. — De la Boderie, I, 295, 298.

le laissait chasser avec son plaisir qu'il abandonnerait l'Angleterre¹. » Plus tard, de la Boderie le représente « courroucé, dit-on, contre le ciel de ce qu'il ne pleut point et que par conséquent ses chiens n'ont pas si bon nez »²; et le Patrico du *Ballet des Gitanes*, dans l'espèce de litanie burlesque qui précède les chansons finales, souhaite au roi qu'aucun gamin ne se mette en travers de sa route, qu'il soit favorisé par le temps et ne fasse pas de chutes de cheval. Ces chutes du souverain étaient, semble-t-il, des accidents assez fréquents; mais, observe Busino, on les attribue non point à la maladresse du cavalier, mais à l'ardeur des pur-sang anglais³. Jacques n'aspire qu'à partir pour sa chasse de Royston, et une fois qu'il y est, il ne peut plus s'en arracher. Les provisions s'épuisent, les réquisitions de la cour amènent une disette dans le pays, et l'on en est réduit à user de toutes sortes de moyens pour faire sentir au souverain qu'il est grand temps de regagner Whitehall. Un jour, Jowler, l'un de ses chiens préférés, disparaît; le roi est fort mécontent, mais n'en va pas moins à la chasse. Le lendemain apporte une bonne nouvelle, Jowler est de retour et le souverain va voir son brave chien qu'il trouve portant au cou une pancarte avec l'inscription suivante : « Mon bon Monsieur Jowler, de grâce parlez au Roi (car il vous entend tous les jours, ce qui n'est pas notre cas) et priez-le de vouloir bien retourner à Londres, autrement le pays sera ruiné : toutes nos provisions sont épuisées et nous ne pouvons le faire vivre plus longtemps⁴. » Sa passion le domine au point de lui faire perdre de vue ses devoirs de monarque et négliger les affaires du royaume. « Le Roi, écrit Chamberlain à sir Ralph Winwood, est parti pour Royston et... il éprouve un tel bonheur à mener cette vie de chasseur qu'il a écrit au Conseil pour lui dire que la chasse est le seul moyen de préserver sa santé; celle-ci étant notre santé et notre bonheur à tous, il prie ses conseillers d'assumer la charge et le fardeau des affaires et de veiller à ce qu'il en soit gêné ou ennuyé le moins possible⁵. » Sully, lors de son ambassade, attend une audience de jour en jour, mais le roi est à la chasse : c'est tout dire. « Un gentilhomme du Roy d'Angleterre me vint trouver de sa part, écrit-il, et me dit enuoyait sçavoir de mes nuuelles, et comme

1. Beaumont à Villeroi, 12 sept. 1603. — V. Wilson, p. 3.

2. De la Boderie, I, 395.

3. *Ven. trans.*, CXLII, p. 54. Beaumont, à sa première audience, trouve le roi avec le bras en écharpe par suite d'un accident. Au Roi, 28 mai 1603. — V. C. S. P. *Ven.*, vol. X, a. 66.

4. Lodge, III, 107.

5. Winwood, II, 46. — Beaumont à Villeroi, 12 sept. 1603 : « Le prince est si passionnément adonné à la chasse qu'il oublie ses affaires et lui-même. » — Berchet et Barozzi (plaisir que le roi prend à chasser — sa santé — n'est prince que de nom), p. 46; *id.*, 57, 108, 169, 171, 206. — Sully, *Mémoires*, p. 173. — Jacques avait toujours été le même, v. Birch, *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth*, I, 236; Aston écrit le 8 mai 1595 : « The King's only care is to have quietness, that he may hunt and hawk in security. » — Goodman, I, 92.

i'estois logé et accomodé, qu'il me prioit de ne m'ennuyer point, et que sans faillir i'aurois le Dimanche ensuivant 22. de ce mois audience, que cependant il m'enuoyoit la moitié du Cerf qu'il avoit couru le mesme iour, que c'estoit le premier qu'il auoit iamais pris, n'y en ayant presque point en Ecosse, et estant le seul qu'il auoit chassé en Angleterre, qu'il attribuoit à mon heureuse arrivée en son Royaume cette bonne fortune. » Lorsqu'enfin Sully peut se présenter devant le roi, celui-ci dépêche les affaires pour parler de la chasse. Quelque temps après, il invite Sully à déjeuner et reprend son sujet favori¹. Le comte de Beaumont, de son côté, se fait chasseur pour pouvoir mieux l'approcher et, plus tard, de la Boderie se flatte d'être en très bons termes avec le souverain parce que celui-ci l'invite à chasser avec lui². Tous s'accordent à reconnaître qu'il se désintéresse trop du gouvernement du royaume; on ne se gêne pas pour le critiquer et même pour le lui faire savoir. Un jour, il trouve dans un des appartements de Hampton Court une lettre où l'on menace d'empoisonner tous ses chiens³; certains courtisans se plaignent de cette « éternelle chasse »⁴, d'autres trouvent plus ou moins à leur goût la faveur que le souverain croit leur faire en leur barbouillant le visage avec le sang du cerf dont il vient de couper la gorge⁵. La passion du roi avait gagné les autres membres de la famille royale; le portrait d'Anne de Danemark en costume de chasse, celui du jeune prince Henri sur le point de tuer un cerf, sont parmi les plus intéressants de la collection de Hampton Court⁶. L'ambassadeur vénitien Correr représente la princesse Élisabeth chevauchant hardiment parmi les chasseurs⁷.

Lorsque le roi, le soir du 6 janvier 1605, fit son entrée dans la salle de fêtes pour assister au premier ballet de Jonson et de Jones, son regard s'arrêta sur le rideau de scène décoré de taillis et de clairières où galopaient des chasseurs : aucun sujet n'avait plus de chances de plaire au souverain, de le mettre de belle humeur et de lui faire prendre patience si, par hasard, le spectacle se faisait attendre.

Plus tard, dans *L'Anniversaire de Pan*, des nymphes chantèrent les louanges du « meilleur des chasseurs », plus habile que Sylvain,

1. *Mémoires*, p. 118, 121, 131.

2. Beaumont au Roi, 7 juin 1604. — *Amb.*, I, 198, 199.

3. De la Boderie, I, 310. — V. encore *C. S. P. J. I*, XC, a. 66.

4. E. T. Bradley, *Arabella Stuart*, I, p. 193.

5. *Ven. trans.*, CXLII, p. 108, 109. — *V. S. P. J. I*, LXXIV, a. 49, Chamb. à Carl., 1^{er} août 1613. Anne tue par accident d'un coup d'arbalète le chien favori du roi; celui-ci commence par tempêter, mais envoie le lendemain à la reine un bijou de deux mille livres, prétendant que c'était un legs de son cher défunt.

6. Le prince Henri se permit de faire sentir à son père qu'il abusait de la chasse : le roi en fut si irrité, qu'il menaça le prince de sa canne. *C. S. P. Ven.*, vol. XII, a. 217.

7. *Relazioni*, p. 119.

dieu des forêts. *Le Temps vengé* renferme un dialogue où Diane et Hippolyte vantent les bienfaits de la chasse, qui fortifie et aguerrit, et le ballet s'achève par cet hymne en son honneur : « La chasse est le plus noble exercice : elle rend les hommes laborieux, actifs et sages, apporte la santé, donne de l'entrain, rend l'ouïe plus fine et la vue plus perçante, enseigne des arts qui jamais ne s'oublient : bien monter à cheval, avoir du flair, de la vivacité, montrer du courage, savoir se défendre; elle met en fuite toute habitude mauvaise. »

Les passions du roi n'étaient égalées que par certaines aversions, les deux plus fameuses étaient son horreur du porc et du tabac. Introduit en Angleterre vers 1575 par sir Walter Raleigh, le tabac était considéré comme ayant des vertus médicales des plus précieuses. Lorsque Belphebe, dans *La Reine des Fées*, découvre son chevalier, Timias, gisant inanimé, elle cherche dans les bois les herbes qui guérissent, le « divin tabac » et telles autres, pour en exprimer le suc de ses « mains de lis » et en faire tomber quelques gouttes sur les blessures de celui qu'elle aime¹. Cette croyance subsiste assez longtemps, même chez des esprits ouverts et cultivés, puisque Howell, dans une lettre du 1^{er} janvier 1640, écrit à Henri Hopkins qu'il lui envoie comme présent du nouvel an un paquet de ce tabac que les Espagnols appellent l'herbe sacrée à cause de ses nombreuses vertus. Digestif, vomitif, laxatif, purgatif, préservatif tour à tour contre le surmenage, les miasmes, la vermine, et les ophtalmies, le tabac est le remède à tous les maux qu'il guérit et prévient, ce qui vaut mieux encore². Mais Howell a bien soin de dire, dès les premières lignes de son « boniment », qu'il faut en user avec modération. Or, les galants en avaient tout de suite abusé. Il fallait savoir fumer : les rustauds, comme Sogliardo, tout frais débarqués à Londres, couraient apprendre « l'art de boire le tabac » dans quelque académie; l'on fumait partout, au restaurant, dans les tavernes et jusque sur la scène des théâtres. Les petits maîtres faisaient chercher du « Trinidado » et allumer leurs pipes par les « boys », puis ils lançaient leurs bouffées de fumée en critiquant tout haut la pièce ou les acteurs³. Jonson se moque des maîtres fumeurs, Bobadil et Shift, ainsi que de leurs élèves et dupes. Il entend autour de lui les protestations du bon sens populaire et les fait répéter à Cob, le porteur d'eau : « Du diable si je m'explique le plaisir ou le bonheur qu'ils éprouvent à prendre ce maudit tabac. Il ne sert qu'à vous étouffer un homme, à le remplir de fumée et de tisons : la semaine dernière, quatre per-

1. *Faerie Queene*, III, v, xxxii. — Fairholt, *Tobacco its History and Associations*. — V. l'introd. de Arber à sa réimpression de *A Counterblaste to Tobacco*, p. 81-94.

2. Howell, III, 12. V. sur l'abus du tabac une note de M. S. Lee dans son édition de l'*Autobiography* de lord Herbert, p. 113.

3. E. M. o. o. h. H. (Sogliardo, Shift). — *Cynthia's Revels*, induction.

sonnes sont mortes dans une même maison à force d'en prendre, et le glas a sonné hier au soir pour deux autres : l'une d'elles, dit-on, ne s'en tirera pas; elle a rendu hier un plein boisseau de suie par en haut et par en bas¹. » Et le peuple croyait ce que Cob disait là, non seulement le peuple, mais des hommes éclairés, et à leur tête le « Salomon de la Grande-Bretagne », Jacques I^{er}². En 1604 parut une petite brochure anonyme *A Counterblaste to Tobacco*, où l'on reconnut aussitôt la main du roi : le monarque y « sonne l'alarme », met en garde contre les mille et un dangers du tabac, accumule les raisonnements pour confondre les fumeurs et leur mettre la puce à l'oreille en leur assurant que d'aucuns étaient morts, leurs organes obstrués par une suie huileuse. La même année, le souverain prenait des mesures plus sévères et plus pratiques sous forme d'impôts et de peines sévères contre toute tentative de contrebande³. Médire du tabac devint une manière de flatter le roi : en 1605, l'Université d'Oxford prépara, en l'honneur de la visite des souverains, des discussions ou débats en langue latine dont l'un sur les vertus et les dangers du tabac; le roi en suivit toutes les péripéties avec le plus vif intérêt et ne manqua pas d'y prendre part⁴. A cette occasion, les étudiants jouèrent dans le « hall » de Christ Church la pastorale de Daniel, *L'Arcadie de la Reine*. Pour se faire bien voir de Jacques I^{er}, le poète y avait inséré une tirade d'une cinquantaine de vers sur les pernicioeux effets du tabac où il s'inspirait des idées exprimées dans le pamphlet du roi. Mais le pauvre Daniel en fut pour sa peine, car, au lieu d'assister à la représentation, le souverain visita les bibliothèques, et n'en sut que ce que la reine et le prince Henri voulurent bien lui en dire⁵.

En 1614, les auteurs du *Ballet des Fleurs* se risquèrent à faire paraître l'ennemi du roi dans ce « Masque » présenté par lord Bacon en l'honneur du second mariage de la comtesse d'Essex avec le favori Somerset. L'Hiver, pour divertir la cour à l'occasion de ce joyeux événement, a recours aux services de Silène, dieu des « Beuveurs tresillustres », et de Kawasha, dieu du tabac, qui se disputent le privilège de réjouir le cœur de l'homme. Kawasha est coiffé d'une calotte de drap d'or rouge en guise de bonnet de nuit; elle est attachée sous le menton et deux ouvertures laissent passer les oreilles d'où pendent de grands anneaux; tout en haut de la casquette se dresse une cheminée; une chaîne de verre entoure le cou du dieu. Il est vêtu d'un costume ajusté de couleur olivâtre et ses chausses

1. *E. M. i. h. H.*, III, II.

2. Howell, *The Vote, or a Poem Royall*, dans le vol. I, p. xiv.

3. Arber, p. 113.

4. A. Nixon, *Oxfords Triumph*, feuillet C, 2.

5. *Id.*, feuillet E, 3. — Leland, *Collectanea*, II, 639.

ou les basques de sa tunique d'étoffe brune sont découpées en forme de feuilles de tabac et pailletées de clinquant de bronze : il tient à la main un arc indien et des flèches. Parmi ceux qui forment sa suite, l'on remarque un « Roaring Boy » et un ramoneur. Silène parle d'enivrer son rival et de le renvoyer au pays des singes. Kawasha réplique en menaçant de livrer son émule à ses « enfants terribles », les « rugisseurs » qui vomissent flammes et fumée comme de terribles dragons. « A-t-on jamais remarqué divinité pareille ! riposte Silène ; venir de si loin pour transformer nos narines en cheminées ! » Kawasha vante les bienfaits du tabac : il rappelle l'homme à la vie, et ses vapeurs peuvent seules chasser les mauvais esprits ; Silène n'a qu'à lui céder la place, sinon il l'enfumera¹. Le souverain dut rire de ce petit débat, mais il fut enchanté de la ballade de Cocklorrel qui fit le succès du *Ballet des Gitanes*. Elle est assez rabelaisienne et attribue l'origine des fumées du tabac à une incongruité du diable, à la fin du fameux banquet que lui servit le vagabond Cocklorell. Dans la litanie burlesque de la fin, le Patrico ou prêtre des gitanes prie que le roi soit préservé des vapeurs fétides des pipes, « ces clystères du diable ». Il fait ensuite des vœux pour qu'on ne lui serve jamais ni cochon de lait, ni porc d'aucune sorte : le roi en a encore plus horreur que du tabac. Un jour, à la chasse, le mauvais temps le força à s'abriter dans une porcherie ; l'odeur des animaux était si nauséabonde que le pauvre souverain en fut réduit à prier un fumeur d'allumer sa pipe ; ainsi il respira deux mauvaises odeurs au lieu d'une, et si jamais il se sentit courroucé contre le ciel, ce fut sans doute ce jour-là².

En dépit de ces « marottes », Jacques I^{er} n'était pas le premier venu : Tillières lui reconnaît beaucoup d'esprit, et le Vénitien Niccolo Molin assure que son intelligence et son savoir étaient au-dessus de l'ordinaire³. Il est vrai que son éducation avait été confiée à un maître de grand renom, George Buchanan, moins connu parmi nous pour sa science ou ses œuvres que pour avoir été, au Collège de Guyenne, l'un des maîtres de Montaigne. En 1585, à l'âge de dix-neuf ans, Jacques compose une série de sonnets, et, coïncidence étrange, donne à son recueil le titre d'Essais : *Les Essais d'un apprenti dans l'art divin de la poésie*. Le titre est modeste, mais le ton de l'œuvre l'est beaucoup moins ; la vanité

1. Kawasha rappelle « le puissant Empereur Tobacco, Roi de Trinidado » qui figure dans *Lingua*. Imprimée en 1607, la pièce date, d'après Ward, du règne d'Élisabeth (III, 174-176), mais ce qui concerne le tabac n'aurait-il pas été ajouté plus tard, du temps de Jacques I^{er} ? Le costume de Tabac, ses propriétés médicinales, sa popularité parmi les « swaggerers » sont mentionnés dans la pièce (IV, 11) et les auteurs du *Ballet des Fleurs* s'en sont fortement inspirés.

2. Howell, III, 13. — V. dans Wilson, p. 218, la grossière plaisanterie du baptême d'un porc par Buckingham et la colère du roi contre son favori.

3. Tillières, p. 190. — *Relazioni*, p. 46 : « principe d'ingegno e di dottrina che eccede l'ordinario. »

de l'auteur s'y étale même avec une candeur qui désarme : il conjure les divinités de l'Olympe de s'entendre afin que ses œuvres « soient toujours parfaites » ; il s'engage en retour à remplir ses poèmes de leurs louanges, il chantera à jamais leurs noms immortels, les arrachera à l'oubli et « rendra la vie au noble Virgile »¹. C'est peut-être ce qu'il crut faire dans son poème de *La Lépante*. Il traduisit ensuite *L'Uranie* de du Bartas ; le poète français avait en effet été envoyé à la cour d'Écosse pour négocier le mariage de la sœur d'Henri IV, Catherine de Navarre, avec le roi Jacques VI ; le projet ne se réalisa pas, mais le roi-poète et le poète-ambassadeur semblent avoir conçu l'un pour l'autre la plus vive admiration. Le « divin poète » (c'est ainsi que le roi appelle du Bartas) répondit à l'honneur de la traduction de *L'Uranie* par celle de *La Lépante* et la fit précéder d'une préface dithyrambique à la gloire du « Phénix Escossois »². Aux œuvres poétiques succède un traité de versification³ ; enfin en 1599 paraît son grand ouvrage sur la sorcellerie, la *Dæmonologie*. Lorsqu'il revenait de Danemark où il s'était rendu pour épouser la princesse Anne, des vents contraires rendirent la traversée longue et pénible et tout le monde fut d'accord pour en rendre les sorcières responsables. Il y eut une enquête et les prétendues coupables mises à la torture avouèrent, « d'elles-mêmes », tous les crimes dont on voulut bien les accuser. Le roi suivit de près cette affaire, étudia la question et composa son livre. Les sorcières de *Macbeth* et du *Ballet des Reines* sont un hommage à l'auteur de la *Dæmonologie*⁴. Avec le *Basilicon Doron*, le roi passe de la sorcellerie à l'art de gouverner, puis à divers ouvrages de controverse religieuse et des livres de piété : une réfutation du traité du cardinal Bellarmin, des *Méditations sur le Pater*, pleines de digressions des plus curieuses. Le roi a l'esprit primesautier, sa pensée s'égare, se laisse entraîner, court d'un sujet à l'autre un peu comme celle de Montaigne ; du pardon des injures, il en vient à la vengeance : la vengeance est le fait des bêtes fauves ou sauvages, les cerfs sont rancuniers et cruels, et aussitôt le disciple de saint Hubert reparaît, cite des souvenirs de chasse, « enfourche son dada » et le voilà parti ventre à terre... l'arrête qui pourra ! Ces *Méditations* sont faites de distractions⁵. « Le roi se pique, écrit de la Boderie, de scavoir plus en théologie que tous les docteurs du monde, » et le malicieux ambassadeur le représente tout absorbé par un de ses livres, ne parlant que de cela, impatient

1. *The Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie* (1585).

2. Melville, *Mémoires* (index). — Pélissier (G.), *S. du Bartas, sa vie et ses œuvres*. — H. Ashton, *Du Bartas en Angleterre*.

3. *Ane Schort Treatise, conteining some Revlis and Cautelis to be obseruitt and eschewitt in Scottis Poesie*.

4. Spalding, *Elizabethan Demonology*.

5. *A Meditation upon the Lord's Prayer written by the King's Maiestie*, 1619.

ou furieux des moindres critiques. La reine Anne en fait des gorges chaudes¹; Henri IV ne prend guère plus au sérieux ce théologien amateur, et le bon Goodman déplore ces controverses et les bévues qu'il commet faute de daigner consulter ou de vouloir écouter ceux qui pourraient l'éclairer de leur savoir². Le roi se croit infail-
lible, ou veut se faire passer pour tel : il n'hésite pas à imposer silence à l'honnête Abbot, primat d'Angleterre, qui désapprouve le divorce de la comtesse d'Essex³. Tout, il est vrai, conspire à donner au souverain cette opinion démesurée de lui-même : il suffit, pour s'en rendre compte, de lire la préface de la version de la Bible de 1611, ou encore les premières pages d'un livre célèbre, *Le Progrès et l'avancement du savoir divin et humain*, de lord Bacon.

Jonson, on se le rappelle, flatte la manie du roi pour l'érudition dès les fêtes du couronnement, dès son premier « Entertainment », dès son premier ballet; le poète, il est vrai, ne demandait qu'à faire étalage de son savoir, et sur ce point sa vanité égalait celle du souverain.

Dans le premier de ses « Masques », Jonson décrit son roi comme « un soleil dont les rayons brillent nuit et jour », et voilà déjà le roi-soleil, mais non certes celui de Versailles⁴! Tous les autres poètes marchent sur les traces de Jonson. Campion chante « ce nouveau Phébus qui répand son éblouissante clarté sur cette île bienheureuse » : il rend de « profonds oracles », ses talents et sa sagesse le rendent seul digne du trône d'Apollon⁵. Chapman invite ses princes de Virginie à ne plus adorer le soleil, et à rendre hommage désormais « à notre Phébus britannique qui brille toujours dans un ciel que ne sauraient obscurcir les ténèbres de l'Erreur »⁶. Parmi les épigrammes de Jonson, publiées dans le folio de 1616, s'en trouve une où l'auteur appelle Jacques le meilleur des rois et le meilleur des poètes⁷, et, comme si l'idole ne pouvait jamais se lasser du parfum de l'encens, il continue à l'en griser de ballet en ballet; d'Apollon le roi devient Pan; n'était-ce pas déchoir? Mais le souverain n'y songea sans doute point, charmé qu'il était par l'hymne des nymphes : « C'est Pan que nous chantons, Pan le meilleur des chanteurs, qui nous enseigne le premier à moduler nos accents rustiques et qui joue sur ses pipeaux plus d'airs que n'en sait Phébus. » A force de renchérir sur les éloges de l'année précédente, Jonson en vint à dire des absur-

1. *Ambassades*, I, 456, 457; III, 177, 190; IV, 46, 193, 301, 302, 315, 319, 328, 386.

2. Goodman, I, 214.

3. Gardiner, II, 172. — Beaumont au roi, 25 mai 1604 : « ému d'une présomption naturelle,... se fondant... sur la doctrine de ses livres... il se persuade être plus sage que tous ceux de son conseil. »

4. *M. of Blackness*.

5. *M. of Lord Hay*.

6. *M. de Chapman*.

7. *Epig.* IV.

dités, et l'on se demande ce que le roi pouvait penser de flatteries aussi grossières que celles-ci : « Tes voisins ont longtemps contemplé ta fortune, mais devant ta sagesse ils demeurent éperdus, et souhaitent d'être ou subjugués ou gouvernés par toi ¹. »

En écoutant ces mots, l'ambassadeur d'Espagne, le comte de Gondomar, présent à la reprise du « Masque », dut avoir de la peine à réprimer un sourire : Jacques I^{er} était, en effet, le dernier souverain à songer à subjuguier ou à conquérir. « Peace be to me, and every man that dares not fight, » se disait-il sans doute tout bas, comme le pacifique Costard. Il était résolu à éviter la guerre à tout prix ; ses voisins le savaient fort bien et de longue date. « Ce roi est à la vérité un pauvre homme, écrivait de la Boderie dès 1608, et ses affaires sont assez décousues... Je ne juge pas que de son règne il nous fasse grand mal ². » Il est probable que les violences et les tragédies sanglantes qui avaient épouventé son enfance lui avaient inspiré une sorte d'horreur instinctive du sang et de la guerre. Timide et craintif, égoïste et « ennemi de la peine »³, les fatigues de la guerre et les atrocités des conquêtes ne pouvaient que lui répugner. Ces tendances naturelles suffiraient sans doute à expliquer la politique pacifique du souverain ; mais il serait néanmoins injuste de ne pas faire entrer en ligne de compte le bon sens et la modération dont il savait à l'occasion faire preuve.

L'on peut dire que pendant toute la durée de son règne, Jacques I^{er} combattit pour la paix ; les termes peuvent sembler contradictoires, ils n'en sont pas moins exacts. Il s'efforça de maintenir le bon ordre à la cour, d'effectuer l'union de ses deux royaumes, de resserrer les liens entre l'Irlande, les colonies et la métropole, de conserver des relations cordiales avec les diverses puissances, enfin de résister aux partisans de la guerre qui s'insurgeaient contre cette politique de « la paix à tout prix »⁴.

La cour du premier roi de la Grande-Bretagne fut le théâtre de querelles nombreuses dont les correspondances, les mémoires, les dépêches des ambassadeurs ont conservé le souvenir : querelles de préséance entre diplomates étrangers, querelles entre Écossais et

1. *M. of Augurs.*

2. *Amb.*, III, 81. Ce mépris était encore plus manifeste dans les dépêches de Beaumont ; v. à Villeroi, 7 juin 1604 : Ce « prince est déchiré publiquement en chaire par les prêcheurs, représenté aux comédies de la ville que la reine va voir exprès pour s'en rire, méprisé et désobéi dans son parlement et haï par la campagne généralement de tout son peuple. » Tillières, moins amer et plus juste, sut voir que sous sa timidité Jacques I^{er} cachait de la finesse : il était rusé et faux. Tillières l'appelle « un fin matois » (p. 31) et cite divers exemples de sa duplicité, p. 17, 27, 45, etc.

3. Tillières, 191.

4. Beaumont parle souvent de ce désir « ardent et démesuré de la paix qui s'observe en tous ses discours » (au roi, 13 mai 1604.) — V. encore au roi, 25 mai : « ... cette forte et trop religieuse passion qu'il a de la paix. » — Wilson, p. 91 : « Bellona put on Masking-attire. »

Anglais, sans parler de toutes les autres. Les disputes entre ambassadeurs sont constantes à la cour d'Angleterre; elles éclatent à diverses reprises à celle de Jacques I^{er} entre les représentants des deux grandes puissances rivales, la France et l'Espagne, et chaque fois à l'occasion des ballets de la cour. De Tassis et Beaumont en viennent aux prises dès le premier « Masque » de la reine; chacun prétend y assister à l'exclusion de son rival. La souveraine, qui est « Espagnole », n'épargne aucun affront à notre ambassadeur¹. Avec de la Boderie, la lutte devient plus acerbe : Anne a invité l'ambassadeur d'Espagne au *Masque de beauté*. Le roi, pour dédommager l'ambassadeur de France, le prie de prendre part à un banquet, mais de la Boderie refuse; il consent pourtant à assister au second ballet que l'on dansera pour les noces du vicomte d'Haddington. Pendant ce temps, son rival, pour récompenser le zèle de la reine et de ses dames, offre un banquet où les danseuses du *Ballet de beauté* ont le droit d'amener tous ceux qu'elles veulent. Cette galanterie réussit à merveille, car, en apprenant que de la Boderie est invité au prochain « Masque », Anne déclare qu'elle n'y assistera pas et fait preuve dans la circonstance de ce que notre ambassadeur appelle « son accariatreté accoutumée ». « J'aurai ma revanche, écrit-il au roi de France, et si elle m'a empêché de voir son ballet, je l'empêcherai de voir celui-ci. » En même temps, il demande des instructions précises sur la ligne de conduite à tenir. Henri IV voit immédiatement la portée véritable de l'incident et comment l'honneur et l'influence de la France sont en cause; il veut obtenir une réparation et fait parvenir à son représentant les instructions nécessaires. Elles sont très claires, très simples, mais très fermes : l'ambassadeur assistera au ballet, à la condition expresse qu'il s'y trouve seul, à l'exclusion de tous les autres membres du corps diplomatique. En présence de l'attitude résolue du roi de France et de son représentant, Jacques I^{er} leur donne toute satisfaction, force la reine à assister au « Masque » et même à s'y montrer aimable².

L'année suivante, tout est à refaire : les « brouilleries des ballets » recommencent de plus belle; cette fois-ci, de la Boderie ne s'y laisse plus prendre; il a d'ailleurs reçu des ordres formels : s'il n'est pas invité et invité tout seul, il doit quitter l'Angleterre. La perspective

1. Beaumont se plaint de « la passion que la reine témoigne aussi indiscretement qu'imprudemment envers les Espagnols » (13 mai 1604, au roi). Anne dit tout haut qu'elle espère que le prince Henri sera un nouvel Henri V et fera la conquête de la France, et elle est assez indiscreète et légère pour en parler tout ouvertement (7 juin, au roi). L'ambassadeur d'Espagne s'entendait à merveille à flatter ce que Jacques I^{er} appelait « la vanité allemande » de son épouse (6 mai, à Villeroi). — Beaumont, lettres des 6, 13 et 23 janvier 1604; *id.*, 12 janvier, etc.

2. *Amb.*, III, 99 et suiv.

de cet incident, de cette rupture diplomatique, en impose au souverain anglais. De son côté, l'ambassadeur d'Espagne s'efforce d'éblouir la reine et ses dames de l'éclat des doublons espagnols : il reçoit et distribue à cet effet soixante mille écus. De la Boderie, tout ému de cette nouvelle, en informe le roi et M. de Puisieux qui lui répondent simplement : « C'est danser bien cher, encore n'en sont-ils assurés. » Et, en effet, Don Fernandez, l'ambassadeur d'Espagne, va quitter sous peu l'Angleterre; son successeur est même arrivé, mais il espère bien être invité au ballet avant l'expiration de ses fonctions. Malheureusement pour lui, le roi s'imagina de renvoyer la fête; il cherche à gagner du temps et compte sur le départ du fâcheux d'Espagne; mais, en fâcheux véritable, l'ambassadeur reste et refuse de partir; le ballet, projeté pour l'Épiphanie, est renvoyé de jour en jour. Le mois de janvier se passe de la sorte, les dames attendent toujours et s'impatientent; enfin, ne pouvant insister davantage, Don Fernandez quitte la place et, le 2 février, Le Fèvre de la Boderie assiste seul au *Ballet des Reines* avec sa femme et sa petite-fille. Le roi et la reine s'y montrent fort bienveillants, la souveraine cause avec M^{me} de la Boderie, le petit prince Charles invite sa fillette à danser et, le lendemain, l'ambassadeur adresse à M. de Puisieux un bulletin de victoire. « Tout ceci, y écrit-il, donne un grand choc par deçà à la réputation des Espagnols ¹. » Quelques jours après, Correr, l'ambassadeur vénitien, informait le doge que la reine s'était excusée de ne pas l'avoir invité à assister au ballet; mais le roi payait la note et entendait choisir lui-même ses invités; elle avait ajouté qu'elle était décidée à ne plus s'imposer les tracassas que lui causaient ces « Masques » ². L'on se figure sans peine quels pouvaient être les sentiments et l'humeur de Jacques I^{er} tiraillé entre sa femme et les ambassadeurs; mais il n'était pas encore au bout de ses peines : chaque ballet occasionne des intrigues et soulève des incidents plus ou moins violents. Sir John Finnett, maître de cérémonies à la cour, a fait de ces querelles de préséance la matière d'un volume très curieux et par endroits assez amusant ³.

Le roi avait fort à faire par ailleurs pour prévenir et réprimer les querelles entre Écossais et Anglais; il était arrivé en Angleterre suivi d'une foule de ses compatriotes « avarés, affamés et précipitants », qui comptaient obtenir une bonne part des faveurs royales. « La jalousie des Anglais contre les Écossais, écrit Beaumont, s'augmente et s'échauffe avec beaucoup d'ardeur, en sorte qu'il en pourrait bien sortir quelque flamme. » L'irritation des Anglais fut très vive lorsqu'ils virent certaines des plus hautes fonctions confiées

1. *Amb.*, IV, 207 et suiv.

2. *C. S. P. Ven.*, XI, a. 443.

3. *Finetti Philoxensis, som choice observations... touching... the puntillos of forren ambassadors in England.*

à leurs rivaux, et sir Walter Raleigh, le brillant capitaine des gardes d'Élisabeth, relevé de son commandement et remplacé par un favori écossais, sir Thomas Erskine. De là des disputes, des scènes de pugilat en pleine cour, des duels qui devaient d'autant plus déplaire au souverain qu'il rêvait l'union des royaumes d'Angleterre et d'Écosse¹.

Les poètes s'empressent de seconder et de glorifier les projets du souverain. « Les « Masques », écrit Daniel dans l'introduction de *La Vision des douze Déesses*, sont les parures et les délices de la paix », et cela seul aurait sans doute suffi pour les faire accepter au roi et assurer le succès de l'œuvre du poète; mais l'on devine sans peine la satisfaction du souverain à la vue du Temple de la Paix, « dédié par des mains pieuses à l'Unité et à la Concorde ». C'est vers ce temple que toutes les déesses se dirigent, consécration glorieuse entre toutes ! Chacune y apporte son offrande : l'aimable Vénus dépose sur l'autel la ceinture de l'Amitié :

T'engird strange nations with affections true,

et après elle, voici que s'avance une divinité nouvelle, la Concorde, vêtue d'un manteau rouge et blanc, aux couleurs des deux royaumes, et brodé de mains qui s'unissent. Ce ballet fut dansé le 8 janvier 1604; le 22 mars, le roi ouvrait la session du parlement en déclarant qu'il apportait deux présents : la paix avec l'étranger et l'union avec l'Écosse².

Les Anglais considéraient l'union des deux royaumes comme un marché de dupes; le parlement faisait la sourde oreille aux propositions royales, les mécontents murmuraient tout haut; poètes et comédiens s'en mêlèrent et dirent leur mot sur la question. Par malheur, un Écossais susceptible, sir James Murray, s'en offensa et dénonça à la justice certains passages d'une comédie un peu mordante à l'adresse de ses compatriotes. La comédie s'appelait *Eastward Hoe*; elle était l'œuvre de trois poètes : Marston, Chapman et Jonson. Les deux premiers furent jetés en prison; laissé en liberté, Jonson demanda à partager la captivité de ses collaborateurs³. On ne lui en voulut pas, en haut lieu, de s'être trouvé mêlé à l'affaire et d'avoir pris fait et cause pour les coupables, puisqu'il fut invité à composer son premier « Masque » à la fin de cette même année. Peut-être avait-il écrit en guise d'amende honorable sa brève et concise épigramme sur l'union⁴?

1. Gardiner, I, 94, 95, 176 et suiv., 356. — Beaumont à Villeroi, 12 mai 1603, 17 mai. Au roi, 6 mai 1604, etc. Sir T. Erskine avait sans doute gagné la faveur du roi par son rôle dans le « Gowrie plot ».

2. Gardiner, I, 165.

3. Ward, II, 311. — *Conversations*, XIII.

° 4. *Epig.* v.

Le roi voulait donner à ses deux royaumes le nom de Grande-Bretagne, et Jonson se réjouit dans son premier ballet à l'idée que l'île a enfin repris son vieux nom de *Britannia*¹ et recouvré sa dignité et sa grandeur de jadis. Désormais, comme autrefois, « c'est un monde séparé du reste du monde »².

Les allusions sont plus nombreuses et plus nettes l'année suivante dans le « Masque » des noces du comte d'Essex. Il s'ouvre par le sacrifice à Junon, déesse du mariage; sur l'autel, on peut lire cette inscription significative : « Ioni Oimae Mimæ. Unioni Sacr. »; Hyménée commence les rites de la cérémonie antique, puis s'arrête soudain, ébloui par l'éclat inusité qui rayonne dans le temple. Quelque divinité est-elle descendue pour consacrer une union plus solennelle? En effet, c'est lui-même le roi, « le prêtre de la Paix ». Les pays ne sont pas mentionnés, mais nul ne s'y trompe, et M. Pory, décrivant à sir Robert Cotton les fêtes des noces, ne manque pas de mentionner cette allusion. « Le poète, dit-il, lança une invocation à l'union des royaumes. » Plus loin, Raison chante les bienfaits de l'Union qui de tous les pays n'en fait qu'un, et le roi dut trouver qu'elle parlait d'or lorsqu'elle dénonça les menées des Passions qui osent troubler cette union : « L'Ignorance enfante toujours des discordes quand de faibles et capricieux mortels aspirent à régler le cours des astres. » En dépit des poètes et du souverain, l'union resta à l'état de projet³.

Le roi tourna ses efforts du côté de l'Irlande; là encore, la tâche n'était pas facile : haines de races, haines religieuses, rancunes implacables d'un peuple jadis odieusement traité et d'un caractère remuant, insoumis et vindicatif : autant de difficultés à peu près

1. Le roi voulant donner aux deux royaumes le nom de Grande-Bretagne, son conseil, écrit Beaumont, se montra hostile au projet, « quelque plainte, menace et colère qu'il en ait montré contre eux » (au roi, 6 mai 1604). — Le « Pageant » du Lord maire pour l'année 1605 était intitulé *The Triumphs of Reunited Britannia*; il était l'œuvre de A. Munday.

2. Il y a un rapprochement curieux à faire entre quelques lignes d'un ouvrage de Camden, le vieux maître de Jonson, et ce passage du ballet :

For were the world with all his wealth a ring,
Britania, whose new name makes all tongues sing,
Might be a diamant worthy to inchase it.

Le poète n'avait fait que mettre en vers ces mots du début des *Remaines concerning Britaine*, publiés en 1605, où Camden célèbre l'île de Bretagne, sa patrie : « ...so resplendent in all glorie that if the most Omnipotent had fashioned the world round like a ring, as he did a globe, it might have bene most worthily the one gemme therein. » Il paraît logique de croire que c'est Jonson qui est ici l'obligé; mais l'on peut admettre à la rigueur que Camden ait repris dans les premières pages de son livre l'image du poète, son glorieux élève.

3. *Cotton MS. Julius C. III*, p. 301 : « The conceipt or soule of the mask was Hymen bringing in a bride and Juno pronubas priest a bridegroom, proclaiming that those two should be sacrificed to Nuptial vnion, and here the poet made an apostrophe to the vnion of the Kingdomes. » V. les allusions à l'union dans le ballet de Campion pour les noces de lord Hay avec la fille de lord Denny; il était Écossais; elle était Anglaise. Noter l'épigramme qui précède la description et le livret : « *Hæredem (ut spes est), etc.* »

insurmontables dont les siècles seuls peuvent voir disparaître les dernières traces. Le roi fit cependant de son mieux pour pacifier l'Irlande. Il essaya de fonder un parlement irlandais; mais catholiques et protestants entrèrent aussitôt en lutte, et au lieu de la paix, ce fut la guerre ouverte. Une députation, formée des membres des deux partis, fut envoyée auprès du roi et, moins de deux mois après, ce dernier chargea quatre enquêteurs d'aller se rendre compte sur place de l'état des affaires, et de rechercher jusqu'à quel point les doléances des Irlandais étaient fondées. L'enquête dura deux mois, et le rapport fut adressé au souverain le 12 novembre 1613, c'est-à-dire au moment où la cour se préparait à fêter le second mariage de Frances Howard, l'épouse divorcée du comte d'Essex avec Robert Carr, comte de Somerset, le grand favori du roi¹. Jonson était au nombre des poètes chargés de composer les ballets qui devaient solenniser cette union scandaleuse et, s'inspirant des événements du jour, il mit en scène des Irlandais venus représenter leur nation à ces noces. Dans le « Masque » proprement dit, l'un d'eux entrait accompagné d'un barde et l'invitait à glorifier la politique bienfaisante du souverain. « Avance, barde immortel, approche et contemple le visage radieux de ce grand roi, en qui tant de tes prophéties viennent s'unir. Le voici, ce James que tu chantes depuis si longtemps et qui, selon toi, devait mettre un terme aux querelles impies de notre patrie. Tu disais que si cette dernière, alors assourdie par le roulement du tambour, voulait ne prêter l'oreille qu'aux paroles pacifiques du roi, elle n'aurait rien à envier à l'harmonie des sphères. Voici l'homme promis par toi et qui, si l'Irlande voulait accepter ses conseils et ses lois, préserverait son front de la servitude et ses pieds de toute chute. »

Au point de vue de la politique étrangère, les premières années du règne avaient été tranquilles. Le roi avait signé avec l'Espagne une paix qui n'avait pas été sans provoquer des critiques. « Presque tout le royaume, écrivait Henri Neville à sir Ralph Winwood, voudrait que cette paix fût rompue; mais je crois que Jacobus Pacificus ne l'entendra pas de cette oreille². » Le traité ne fut pas dénoncé et les événements semblèrent favoriser les intentions pacifiques du souverain³. Mais à partir de 1618, avec la défenestration de Prague et la révolution de Bohême, difficultés et complications surgirent de tous côtés et se succédèrent presque sans trêve ni merci. Si le roi empêcha l'Angleterre de se mêler à la guerre déchaînée sur le continent, ce fut au détriment de sa popularité et peut-être aussi quelque peu de l'honneur du pays.

1. Gardiner, II, 283-295.

2. Winwood, *Memorials*, II, 54, 217. Les allusions à la paix dans les ballets sont trop nombreuses pour qu'il soit question de les énumérer toutes.

3. Gardiner, *passim*.

L'année 1617 avait été fêtée à son apparition par un ballet où la Paix venait apporter et répandre autour d'elle la joie et ses bienfaits¹. Les débuts de l'année suivante furent marqués par la publication d'un livre qui fit grand bruit, *Le Pacificateur*. Ce n'était qu'un long commentaire des mots du sermon sur la montagne : « *Beati Pacifici* »². L'auteur n'est pas encore connu d'une façon certaine; mais l'ouvrage exprime si exactement les idées du souverain qu'on croit en général que ce dernier en suggéra la composition, en admettant qu'il ne l'ait pas écrit de sa propre main³. Par une ironie du sort, la guerre de Trente ans éclatait quelques mois plus tard. L'Angleterre était doublement intéressée au succès de l'électeur palatin : il avait épousé la fille du roi et il était, sur le continent, le champion du protestantisme; or, la nation, au moment même où le fanatisme puritain renforçait sa haine du catholicisme, ne pouvait assister indifférente à la défaite de ses coreligionnaires. Aussi, lorsqu'on vit Jacques hésiter et atermoyer, quand on comprit l'ascendant du comte de Gondomar, de cet Espagnol, sur l'esprit du roi, l'indignation et la colère commencèrent à se faire sentir. Mais l'habileté et l'audace de l'ambassadeur d'Espagne eurent raison des tendances belliqueuses de la nation. Il sut tour à tour distraire, amuser et terroriser l'esprit du roi, et l'empêcher d'intervenir d'une manière effective⁴. La nouvelle de la défaite de Frédéric à Prague (novembre 1620) causa une grande excitation à Londres; des menaces de mort furent proférées contre Gondomar, et les écrits séditieux, blâmant l'inertie du souverain, circulaient en si grand nombre qu'ils furent le sujet d'une proclamation royale (24 décembre 1620)⁵. Le « Masque » de 1621 ne renferme pas d'allusions à ces tragiques événements; n'avait-il pas avant tout pour objet de distraire l'esprit du souverain? Il est vrai qu'un des derniers mots du dernier vers dut faire évanouir le beau rêve et le rappeler à la triste réalité : « La Gloire fait vivre le renom des rois et en préserve l'éclat que l'*Envie* voudrait ternir »⁶.

Gondomar réussit à faire durer un an encore la neutralité de l'Angleterre, malgré le sentiment populaire et les remontrances du parlement. Depuis quelque temps, il était question du mariage du

1. *The Vision of Delight*.

2. Beaumont à Villeroi, 13 mai 1604 : « il a pris ces mots pour devise qu'il a fait mettre en des dais nouveaux : « *Beati pacifici*. » Ils se voient en effet sur la tenture du dais, derrière la tête du roi, dans le portrait par Van Somer à la National Portrait Gallery (Londres).

3. Gardiner, III, 183. — Bullen, *Works of Middleton*, I, xlv.

4. Gardiner, III, 376.

5. Rymer, XVII, 279. C'est sans doute à ce moment-là que paraît le pamphlet de Thomas Scot, *Vox Populi*, l'une des attaques les plus virulentes et les plus habiles contre la politique espagnole du souverain : le héros de la brochure est l'ambassadeur Gondomar. — Gardiner, III, 392.

6. *News from the New World*.

prince de Galles avec l'infante d'Espagne, et cette perspective menaçante, croyait-on, pour la religion du pays, décida les Communes à présenter au roi une sorte de pétition où elles lui traçaient son devoir. La leçon était dure; mais à cette première humiliation vint s'ajouter encore l'insolence de Gondomar qui, furieux de l'attitude du parlement, écrivit au roi qu'il aurait déjà quitté le royaume s'il n'avait été certain que le souverain saurait mettre les Communes à la raison. « Il serait de mon devoir d'agir ainsi, ajoutait-il, car vous cessez d'être roi de ce pays et je n'y ai pas d'armée à mes ordres pour châtier ces gens-là ¹. »

Le *Ballet des Augures* vint mettre un peu de baume sur les blessures du malheureux monarque. Jonson, pour panser son amour-propre blessé, le proposait à l'admiration de la cour et du monde. « Le voilà, l'objet de l'amour et du soin de tous les dieux de l'océan et des îles fortunées : tout autour, le monde est ravagé par la guerre; il reste maître de lui et, du haut de son trône, sourit des erreurs et des égarements des hommes en quête de ce qui, une fois trouvé, doit les faire souffrir. » Le ballet n'est, d'un bout à l'autre, qu'une apologie de la politique pacifique, et les Augures, aveuglés par la flatterie ou éblouis par les doublons de Gondomar, ne recueillent que des présages heureux :

LINUS. — L'oiseau qui n'apporte d'auspices qu'aux rois, la colombe, a pris son vol.

BRANCHUS. — Le héron de Minerve et son hibou proclament tous deux que tu dirigeras le cours des événements.

IDMON. — Et, quoiqu'ils se déroulent maintenant au milieu du tumulte...

APOLLON. — Tu vivras à l'abri de la haine des factieux, sans crainte de voir flétrir les rameaux d'olivier qui ceignent ton front.

Quoiqu'il s'émût parfois outre mesure des critiques de ses sujets et des pasquins ², Jacques ne changea point sa ligne de conduite. « Un sage monarque, disait-il avec beaucoup de raison, ne gouverne pas d'après la rumeur publique, mais continue sa route sans se laisser distraire ³. » Il s'efforça cependant de réprimer les attaques auxquelles il était en butte; mais elles ne firent que redoubler à l'occasion de taxes nouvelles imposées, extorquées par la violence. La

1. Gardiner, IV, ch. xxxix, nov.-déc. 1621.

2. En nov. 1604, Beaumont écrit à Villeroi que le roi est si ennuyé de certains pasquins, qu'il n'a qu'une idée, s'éloigner de la ville. *Id.*, 30 nov. Le 19 mars suivant, Beaumont écrit que le Conseil a fait emprisonner « un ministre Puritain pour lui avoir présenté [au Roi] un livre fort scandaleux dans lequel il lui reproche sa vie et son gouvernement contraire aux instructions pour régner qu'il donne à son fils en celui qu'il a publié. » — De la Boderie, *Amb.*, I, 456, etc.; II, 279, etc.

3. Overbury, *Crumms ja'n from King James's Table*.

sévérité royale fut alors poussée jusqu'à la cruauté : des malheureux furent mis à la torture et à mort pour paroles séditieuses. Les pasquins n'en circulaient pas moins, et quels pasquins ! L'un d'eux, *Tom Tell Truth*, représentait le roi comme un papiste aux gages de l'Espagne, et coupable de relations contre nature avec son favori Buckingham. Du haut de la chaire, un jeune prédicateur, Knight, proclamait la légitimité de la rébellion contre un souverain qui froisse ou méprise les convictions de ses sujets. L'indignation était générale dans tout le pays¹. Le ballet de 1623 s'inspire de cette situation difficile. La Renommée entre en scène escortée d'une bande d'indiscrets ou de badauds dont les masques étaient, semble-t-il, semés d'yeux, de nez ou d'oreilles. La déesse annonce qu'elle a été envoyée par le Temps pour convoquer le monde aux fêtes des Saturnales. Voilà les indiscrets au comble de la joie; ils vont enfin revoir ces heureux jours de liberté sans bornes où l'on disait et faisait tout ce que l'on voulait; les serviteurs et les esclaves pouvaient tout se permettre avec leurs maîtres, les sujets, avec leur souverain. Ah ! c'était le bon temps !... Ils se demandent quelles merveilles le Temps va leur offrir; il leur fera tout voir : folies, désordres et crimes du siècle; ils entendront les mécontents, les factieux, les railleurs, ricaner ou gémir, et ils se proposent d'en rire de bon cœur; ils ne se tiennent plus de joie, ils grillent d'impatience. La Renommée les laisse jaser; le Temps, elle le sait fort bien, n'a point les intentions qu'ils lui prêtent et, au moment voulu, elle le leur déclare tout net; déception générale !

LES YEUX. — La peste l'étouffe ! Nous sommes volés; moi qui m'imaginai que nous allions pouvoir parler du roi !

LES OREILLES. — De l'État !

LE NEZ. — Ou du monde entier.

LES YEUX. — Censurer le Conseil avant qu'il ne nous censure.

LES OREILLES. — Nous le faisons bien à Saint-Paul.

LE NEZ. — Oui, dans toutes les tavernes.

LA RENOMMÉE. — Voilà une licence bien convenable. Puissent les gens qui censurent ceux qu'ils devraient vénérer tomber sous le coup de la malédiction séculaire, mendier leur pain et souffrir des rigueurs d'un hiver sans fin².

Gondomar ne cessait de travailler au mariage de l'Infante et du prince Charles, et présentait cette union au souverain comme le seul moyen de reconquérir le Palatinat et d'établir dans la chrétienté une paix éternelle³. Buckingham et Charles, de leur côté,

1. Gardiner, IV, p. 295-298. — *Tanner MS.*, n° 306, a. 70, f. 261. Jupiter and Ganymede. — Wilson, 192.

2. Jacques n'était plus, comme aux jours du *Ballet d'Obéron* : « The wonder of tongues, of ears, of eyes. » — *Time Vindicated*.

3. Howell, I, 156.

rêvaient maintenant à leur folle équipée en Espagne et s'y lancèrent en février 1623. Au mois d'octobre suivant, ils regagnaient l'Angleterre, dépités contre l'Espagne et n'ayant en tête que projets de vengeance. « Extravagant et inconsidéré dans ses actions, » Buckingham poussait maintenant le souverain à la guerre; mais, affaibli et attristé, Jacques était moins capable que jamais de se résoudre à un conflit armé : il voulait conserver jusqu'à la fin son titre qui était à ses yeux son véritable titre de gloire : « Rex Pacificus. » Quand Jonson composa son *Ballet des Iles fortunées* il décrivit le bonheur des peuples du « puissant seigneur des eaux et des îles »; le chœur chanta à la fin des danses : « Puissent les cœurs de tes sujets être embrasés d'amour pendant que tu assures l'équilibre de la terre et réprimes les querelles des vents; sur terre et sur mer, tu augmentes notre puissance en même temps que notre prospérité, et tu nous enrichis de tous les présents dorés de la Paix. » C'est sur ce mot que se terminait le dernier ballet du règne.

Les « Masques » renferment en outre de nombreuses allusions à toutes sortes d'événements, à commencer par les complots qui menacèrent la vie de Jacques I^{er}. La première de toutes, la conspiration du comte de Gowrie, fut dirigée contre le souverain alors qu'il n'était que roi d'Écosse (5 août 1600), et l'on ne sait pas encore dans quel but. Les uns croient que Gowrie et son frère voulaient tuer le roi afin de venger leur père exécuté en 1585 pour haute trahison; d'autres pensent qu'ils se proposaient de séquestrer Jacques VI¹. Quoi qu'il en soit, celui-ci appela au secours d'une des fenêtres du château de Perth, et le premier à répondre à son appel fut sir John Ramsay qui tua le comte de Gowrie et dut sa fortune à son énergique intervention. Le roi l'anoblit et en 1606 le créa vicomte d'Haddington; mais sa reconnaissance ne se borna pas là, et en 1607, à l'indignation générale, il préleva quarante-quatre mille livres sur les fonds votés par le parlement pour payer les dettes de trois favoris, dont deux étaient écossais, lord Hay et notre vicomte². Enfin, lorsque ce dernier épousa en 1608 Élisabeth Radcliffe, fille du comte de Sussex, le souverain tint à honorer de sa présence les noces de son défenseur et à leur donner tout l'éclat possible. Cinq seigneurs anglais et sept écossais préparèrent un « Masque » dont Jonson composa le livret : le poète évoqua

1. L'on ne sait s'il y eut conspiration contre le roi ou s'il s'éleva quelque querelle entre lui et les Ruthven; l'on a même parlé d'un piège tendu par Jacques I^{er} pour se débarrasser d'un créancier gênant? — V. A. Lang, *James VI and the Gowrie Mystery* (1902). — T. F. Henderson, *D. N. B.*, vol. L, 13-20, articles sur Alexander et John Ruthven, et vol. XLVII, art. sur sir John Ramsay, Viscount Haddington. — V. le livre du même auteur sur *James VI and I*.

2. Gardiner, I, 330.

le souvenir de l'exploit qui avait fait la fortune du héros de la fête, et mêla fort habilement l'éloge du roi à celui de son fidèle sujet. Il chanta ce prince pieusement « voué à la paix » non seulement en vue d'épargner ses sujets, mais aussi d'« écraser les superbes » ; puis il rappela qu'à l'heure où la Trahison voulait briser le fil de ses années, un « héros aujourd'hui célèbre » s'y opposa et illustra son nom en devenant le sauveur de son roi. Le ballet se terminait par un long épithalame chanté en chœur par les prêtres d'Hymen. Ils dirent une fois de plus les joies de l'hyménée, firent des vœux pour le bonheur des époux et leur souhaitèrent un fils qui pourrait « se parer de l'immortel honneur de l'exploit de son père »¹.

La conspiration des Poudres, tramée par quelques fanatiques du parti catholique en vue de faire périr le roi et le gouvernement, eut un retentissement énorme. L'affaire s'ébruita et l'on arrêta Guido Fawkes juste à temps. Les conjurés furent poursuivis, traqués, condamnés et exécutés pendant l'année suivante². Aussi n'est-on pas surpris de trouver dans le « Masque » des noces du favori, lord Hay, avec la fille de lord Denny, un écho des événements qui avaient soulevé une si vive émotion : « Spectacles et fêtes nocturnes, écrivait Campion, signes de joie et de paix, se succèdent en grand nombre à la cour royale de la Grande-Bretagne, tandis qu'au loin la guerre cruelle fait rage, à jamais exilée... Nos royaumes jadis séparés sont maintenant unis par une amitié fraternelle ; les discordes d'antan ont fait place à l'affection et à la bonté ; notre puissance en est doublée. Cette réconciliation sincère nous fait paraître la douleur plus douce, à nous tous et à nos fidèles amis ; elle répand la terreur chez nos ennemis qui travaillent en dessous à notre perte » (*undermining foes*).

Le 4 juin 1610, en présence des Chambres réunies, le prince Henri, fils aîné du roi, fut proclamé prince de Galles³ : le lendemain, toute la cour assistait ou prenait part au célèbre ballet des *Fêtes de Téthys* : Jones avait imaginé une décoration superbe, à en juger par la description qu'il nous a laissée. Charles, le jeune duc d'York, représentant Zéphyr, vint offrir à son frère une épée d'une valeur de vingt mille écus, et la reine, la princesse Élisabeth et Arabella Stuart parurent dans le « Masque ». Le lendemain se livra un combat à la barrière pour lequel Jonson avait composé un petit dialogue entre plusieurs personnages : la Dame du Lac, Arthur, Merlin qui saluaient dans le jeune Meliadus l'espoir de la nation.

Le 1^{er} janvier suivant, le prince dansait son premier ballet,

1. *M. of Lord Haddington*, passim. Quand le *Ballet des Gitanes* fut dansé pour la seconde fois au château de Belvoir, l'on y inséra quelques lignes pour rappeler que ce jour-là (5 août) était l'anniversaire du Gowrie Plot.

2. Gardiner, I, ch. VI et VII.

3. *Id.*, II, 73.

le charmant *Masque d'Obéron*; de ceux auxquels il prit part c'est le seul qui nous reste; il n'eut pas le temps de jouir davantage de la vie, et, en novembre 1612, l'Angleterre pleurait la mort de son prince bien-aimé. Ce ne fut qu'un long cri de douleur, et les poètes s'ingénierent à chanter à l'envi la grâce et les mérites de ce jeune homme si plein de promesses¹.

Ce triste événement se produisit au moment même où se préparaient les noces de la princesse Élisabeth avec l'électeur palatin, et les larmes étaient à peine séchées que les fiançailles furent célébrées (27 novembre). Le mariage eut lieu le 14 février 1613, la cour y déploya un luxe ridicule; le roi y engouffra soixante mille livres². Trois ballets furent composés à cette occasion : celui des Lords, par Campion, dansé le soir même des noces; le *Masque de Lincoln's Inn et du Middle Temple*, par Chapman, représenté le lendemain; enfin le *Ballet de Gray's Inn et de l'Inner Temple*, par Beaumont, préparé pour le 16, mais renvoyé, au dernier moment, à cause de la cohue et de la fatigue du roi.

De ces trois ballets, le plus intéressant, à certains égards, est celui de Chapman. Les danseurs étaient des princes de Virginie qui sortaient d'une mine d'or; l'on y voyait aussi les Phébadès adorer le soleil : toutes choses qui devaient exciter au suprême degré l'intérêt des spectateurs. Les Anglais en étaient alors aux débuts de leur colonisation de l'Amérique du Nord. Jacques I^{er} et le prince Henri avaient encouragé les expéditions vers leurs nouveaux territoires, et la nation était bien loin de se montrer indifférente à l'expansion coloniale. Le livre de sir Walter Raleigh, *La Découverte de l'Empire de Guyane* (1596) avec les descriptions des belliqueuses Amazones, du pays d'El Dorado et de la cité d'or sur les rives du lac Parima, avait passionné ses compatriotes et excité leurs convoitises. Ils étaient dévorés par une véritable soif de l'or, et les aventuriers faisaient force dupes sous prétexte d'armer des expéditions qui devaient assurer la fortune à ceux qui en payaient les frais. Chapman nous montre plusieurs de ces escrocs réunis dans une taverne au moment de partir pour chercher fortune en Virginie : les rasades succèdent aux rasades, les imaginations s'échauffent et les horizons joyeux s'ouvrent à leurs yeux : quel pays et quels trésors ! Le capitaine Sea-gull les a vus et en est encore tout ébloui : « Je te dis, moi, s'écrie-t-il, que l'or y est plus abondant que le cuivre chez nous : j'y porterai tout le cuivre rouge que je pourrai et l'on me donnera là-bas trois fois son pesant d'or. Eh quoi, mon brave, toutes leurs lèchefrites, tous leurs vases de nuit sont en or pur, toutes les chaînes qu'ils tendent en travers des rues sont en or massif, tous leurs captifs sont chargés de chaînes

1. Gardiner, p. 157, 158.

2. *Id.*, 160-162.

d'or ! Quant aux rubis et diamants, ils vont, les jours de fête, les ramasser sur les plages pour en orner les vêtements de leurs enfants et les piquer dans leurs casquettes, tout comme l'on orne nos bambins de broches dorées avec du safran et de piécettes trouées¹ »

L'Angleterre déployait une si grande activité que l'Espagne en était vivement préoccupée : elle voyait d'un très mauvais œil la colonisation de la Virginie, et les recherches du passage du Nord-Ouest auquel le prince Henri s'intéressait tout particulièrement. Elle prévoyait que si les Anglais s'établissaient d'une manière définitive en Virginie, sa flotte serait en butte aux attaques de leurs corsaires ; d'autre part, la découverte d'un passage par le Nord-Ouest menaçait de ruiner ses ports. Vers la fin de l'été 1612, les Espagnols demandèrent à leurs rivaux d'abandonner leur colonie. En présence de la résistance des Anglais, ils devinrent menaçants et parlèrent de rupture et d'hostilités ; bientôt même le bruit de l'envoi d'une flotte espagnole se répandit en Angleterre : « la question de Virginie » était, aux premiers jours de 1613, la question du jour et une question brûlante.

Il y a plus : au moment où Chapman écrivait son « Masque », sir Walter Raleigh, prisonnier à la Tour, rongait son frein à l'idée de ne pouvoir retourner en Guyane découvrir le royaume de l'or, ou même simplement certaine mine des plus riches dont un de ses lieutenants, Keymis, lui avait révélé l'existence. Or, en 1612, Raleigh écrivit aux membres du Conseil, offrant d'armer deux navires à ses frais et s'engageant à rester prisonnier toute sa vie, si Keymis ne découvrait pas la mine et n'en rapportait pas au moins une demi-tonne d'or. La lettre de Raleigh était de 1612, et il est possible qu'elle ait suggéré à Chapman et à Jones l'idée de la mine d'or d'où ils firent sortir leurs Princes de Virginie².

A la fin de cette même année, la cour célébrait une union d'un tout autre caractère, union scandaleuse en elle-même, et qui devait être suivie de scandales et de crimes plus honteux encore. Le favori du roi, Robert Carr, comte de Somerset, épousait Frances, femme divorcée du comte d'Essex. Celui-ci avait quatorze ans en 1606 lorsqu'il se maria avec Frances Howard ; elle en avait treize : c'étaient deux enfants, et, en raison de leur âge, il fallut les séparer après la cérémonie. Ils ne se retrouvèrent que quatre ans plus tard. Jonson, dans le ballet de leurs noces, *Hymenæi*, avait, on se le rappelle, mis en scène les Affections et les Passions

1. *Eastward Hoe*, III, II.

2. *C. S. P. Ven.*, vol. XII, art. 594, 604, 647, 649, 665, 671, 676, 734, 740, 758, 782 (8 mars 1613) : l'on s'attend d'un instant à l'autre à une agression espagnole : trois navires anglais ont fait voile pour la Virginie. — V. Gardiner, II, 378-380. — Peut-être ce même ballet avait-il pour objet d'attirer l'attention sur le prisonnier.

dérégliées; comme les mauvaises fées des contes, elles devaient porter malheur aux jeunes époux : pour comble de malheur, ils eurent, pendant leur longue séparation, le temps d'oublier les sages conseils du poète sur les joies de l'union, et, quand ils se revirent, ce fut pour ne pas s'entendre,

... in such marriages hearts seldom meet
When they grow older¹.

Autant le comte était réservé et grave, autant sa femme était légère et coquette. Les dissentiments aboutirent bientôt à une rupture; mais la comtesse résolut de briser jusqu'aux derniers liens. Elle prit pour confidente, puis pour complice une veuve, une Mrs. Turner, connue à la cour par sa beauté et pour avoir mis à la mode des cols de couleur jaune qui servaient à faire mieux ressortir la fraîcheur du teint. L'aventurière et la jeune femme s'abouchèrent avec un empirique, et administrèrent à Essex des drogues destinées à l'empêcher de remplir ses devoirs d'époux. Elle sollicita alors un divorce afin de se marier avec l'homme sur lequel elle avait jeté son dévolu et qui était déjà son amant : le fameux favori Somerset. Le roi prit la cause en main et, après un procès de pure forme, fit prononcer le divorce². L'affaire avait causé un assez gros scandale; mais Whitehall n'en était pas moins en fête et les poètes à l'œuvre. Chapman dédiait au favori un poème au titre significatif, *L'Andromède délivrée*; Campion composait le « Masque » de la cour; Jonson, son *Ballet des Irlandais*; lord Bacon faisait les frais du *Ballet des Fleurs*, et la cité de Londres chargeait Middleton d'écrire le livret, aujourd'hui perdu, du *Masque de Cupidon*. Les laquais irlandais de Jonson racontent au roi, en leur jargon, comment ils ont appris au fond de leur île la nouvelle de ces noces : « Et s'il plaît à ta gracieuse Majesté, dit l'un d'eux, je te dirai que nous avons reçu en Irlande une grande nouvelle d'un grand mariage d'un de ces lords ici.

PATRICK. — Ton homme, Robin, dit-on...

DONNELL. — Se marie avec la fille de ton homme, Thomas, dit-on...

DERMOCK. — Oui, de ton brave Thomas de Suffolk...

Moins de deux ans après, lord et lady Somerset étaient accusés du meurtre de sir Thomas Overbury, le poète et l'essayiste, et tous deux se voyaient bientôt arrêtés et incarcérés à la Tour. Overbury avait toujours cherché à détourner le favori, dont il était l'ami intime, d'une union avec la comtesse d'Essex. Il gênait

1. Shirley, *The Grateful Servant*, I, 1. — Dans le Folio, Jonson s'est contenté de réimprimer le ballet en supprimant tout ce qui pouvait rappeler les conditions dans lesquelles il avait été donné.

2. Gardiner, II, 169-174.

les projets des deux amants, détenait des secrets, bref, était, aux yeux de la comtesse surtout, un personnage dangereux qu'il fallait mettre hors d'état de nuire. Les intrigues commencèrent bientôt en vue de l'éloigner de la cour; elles devaient être couronnées de succès: le roi voyait d'un œil jaloux l'ascendant d'Overbury sur l'esprit de son favori, la reine lui gardait rancune d'un affront peut-être involontaire, et l'on s'accorda pour lui offrir une mission diplomatique sur le continent. Overbury refusa avec insolence et fut aussitôt enfermé à la Tour où la comtesse le fit empoisonner lentement et prudemment. Le procès de la comtesse d'Essex fut le plus dégoûtant scandale du règne: le roi n'eut pas le courage de la condamner à mort; mais trouva celui de faire exécuter tous les complices et comparses d'un rang moins élevé et d'une culpabilité moins grande. Le comte et la comtesse de Somerset restèrent enfermés à la Tour jusqu'en 1622¹.

Par une de ces ironies cruelles de la fortune, le poète qui avait composé les ballets des mariages de la comtesse d'Essex et de la comtesse de Somerset devait, en 1616, chanter la chute de Frances Howard²; Jonson s'inspire des événements du jour pour chanter... *Le Retour de l'Age d'Or* sous ce roi clément, mais juste, qui frappe les coupables sans égard pour leur rang! « Regardez, tressaillez d'admiration et d'allégresse en vous voyant, mortels scélérats, malgré vos forfaits sans nombre, l'objet de tous les soins de celui qui brandit la foudre. Jupiter ne peut souffrir plus longtemps que les grands parmi vous oppriment les faibles et que ceux-ci, quoique méchants, soient la proie des plus forts. »

Les deux « Masques » les plus riches en allusions sont les deux derniers du règne de Jacques I^{er}: *Le Triomphe de Neptune* et le *Ballet des Iles fortunées*, ce sont pour ainsi dire des ballets à clefs, le premier surtout, et ils ne signifient à peu près rien si l'on n'est pas au courant des faits auxquels ils se rapportent. En 1623, le mariage entre le prince de Galles et l'Infante d'Espagne était enfin décidé, et dès le mois de janvier, l'ordre fut donné d'armer une flotte pour ramener la sœur de Philippe IV: Buckingham, comme « grand amiral », devait prendre le commandement de cette escadre³. Mais le duc avait d'autres projets, et suggéra au prince de se lancer avec lui à travers la France pour demander lui-même la main de l'Infante. « Ce voyage..., dit Tillières, paraissait plutôt entrepris pour donner sujet à un roman que représenter la conduite d'un sage prince⁴. » La perspective de cette folle équipée

1. Gardiner, II, ch. xx. — Tillières, p. 5 et suiv.

2. Jones, de son côté, est chargé d'ériger des gradins à Westminster Hall pour le procès des deux criminels. *D. A. Aud. Of.*, B. 390, R. 54.

3. Gardiner, IV, 409.

4. P. 51. — Sur le voyage en Espagne, v. Wotton, *A Short View of the Life and Death of George Villiers, Duke of Buckingham* (1642), p. 3-13. — Wilson,

désola le pauvre roi; il se jeta sur son lit en pleurant et s'écria : « Malheur à moi, je vais perdre Bébé Charles ! »; il n'eut pourtant pas l'énergie de s'opposer aux desseins de son cher « Steenie », comme il appelait le favori¹. En apprenant ces projets, lord Cottington, secrétaire du prince, ancien attaché à l'ambassade de Madrid, homme d'expérience et diplomate avisé, resta abasourdi, et c'est à peine s'il put formuler une faible protestation. Ils partirent, et, à leur arrivée, Gondomar, alors en Espagne, courut annoncer la nouvelle à Olivares qui demeura étonné d'une telle imprévoyance et des avantages qui leur étaient offerts². Les Espagnols, « habitués à tirer avantage des plus petites choses³, » ne pouvaient manquer de « profiter d'une circonstance qui leur offrait tant de moyens de s'en prévaloir ». Ils essayèrent en effet de convertir Charles au catholicisme pour mettre un terme au schisme d'Angleterre; les négociations traînèrent en longueur entre Madrid, Londres et Rome.

A Whitehall cependant l'on se préparait à la venue de l'Infante, et dès le 25 mars, Balthazar Gerbier proposait à Buckingham de peindre un tableau du retour triomphal du prince et de l'infante; fut-il exécuté, je ne sais, mais Jonson ou Jones semble avoir connu l'idée de Gerbier et en avoir tiré parti dans le *Triomphe de Neptune*, préparé pour le Noël 1623-1624, mais après que l'on eut renoncé à tout espoir du mariage projeté. « Je me suis avisé, écrivait Gerbier, qu'avant mon retour d'Italie de faire une belle pïesse du retour d'Espagne avecques l'Infante; assavoir, une triomphe de mer représentant un char avecques le Prince et la Princesse, Neptune conduisant ces chevaux marins, et vos. Exc. comme Admiral de la mer dedans le char tenant en main les rennes des chevaux; et puis des-paindre sur le bort du rivage les nimphes, lesquelles représenteront l'Engleterre, lesquelles viendront tout en dansant recevoir en pompe leur Prince; avec plusieurs anges vollants en l'air, les uns portants les armes d'Espagne et aultres choses propres à ceste union. Je croy que cela ceroit fort beau et tendroit à l'immortalité de vostre action, ayant amené la Princesse, par mer, et ceroit un beau present pour donner de la part de vos. Exc. à Monseigneur le Prince⁴. »

Les choses se gâtèrent en Espagne : la grossièreté de Buckingham

225, 253 et suiv. — Tillières, 50-52, 161. — Brienne, *Mémoires*, I, 163. — Herbert, *Autobiography* (éd. S. Lee, London Library), p. 128-131. Voir p. 131 le mot du duc de Savoie qui dit que ce voyage était « un tiro di quelli cavalieri, antichi che andavano cosi per il mondo a diffare li incanti ». — V. encore Goodman, II, 253. — *La colleccion de documentos inéditos para la historia de España*, LXXI, 467.

1. Gardiner, V, 1-5.

2. *Id.*, 9, 10.

3. Tillières, 180.

4. Goodman, II, 265.

dégoûta la cour, les dissentiments éclatèrent bientôt entre lui et Olivarès; la question religieuse semblait insoluble; bref, après un séjour de six mois à Madrid, le prince et son funeste conseiller prirent congé de Philippe IV¹. La flotte les attendait à Santander : comme ils montaient dans la barque qui devait les conduire au vaisseau amiral, le ciel s'assombrit et une bourrasque s'éleva. A un moment donné, les rameurs ne purent plus tenir tête au vent et aux vagues; l'entrée du port était bloquée par un navire et le rivage, bordé de rochers, rendait l'atterrissage des plus périlleux; pour comble de malheur, la nuit tombait : la situation était critique. Soudain, le fanal d'un des navires apparut à quelques encâblures et un cordage, habilement lancé, permit à ceux qui se trouvaient dans la barque de se réfugier à bord. Waller a fait de cette aventure le sujet d'un de ses premiers poèmes : *Sur le danger couru par Sa Majesté (alors Prince) dans la rade de Saint-André* (Santander)². Jonson ne manqua pas d'y faire allusion dans son ballet.

Le Triomphe de Neptune, qu'il ait été ou non suggéré par Gerbier, rappelle certaines compositions de Rubens, telles que la *Vie de Marie de Médicis*, représentations mythologiques d'événements contemporains, sortes d'apothéoses des souverains qui s'y voyaient en compagnie des dieux, voire même sous les traits des divinités de l'Olympe. Jonson imagine que Neptune a envoyé son fils Albion faire sur les côtes de Celtibérie un voyage de découvertes. Le dieu a donné pour compagnon à son fils le « loyal Hippius » qui, « de son bras puissant dirige ses chevaux. » Le « Divin Protée, expert dans l'art de déguiser », les aide de ses conseils. Hippius est Buckingham, le grand écuyer, et Protée, sir Francis Cottington qui attendait les deux écervelés à Douvres pour les conduire en France³. Désireux de revoir son fils, Neptune envoie vers les rivages de l'Hespérie une île flottante pour le ramener auprès de lui; il s'agit bien entendu de la flotte commandée par le comte de Rutland, beau-père de Buckingham, qui vint jeter l'ancre en rade de Santander⁴. Puis le poète parle des artifices employés pour retenir Albion, des « Sirènes » qui l'appelèrent sur sa route, des « monstres qu'il rencontra sur la côte », et dit comment l'objet de leur joie se trouva à deux doigts de sa perte. Jonson insiste alors sur la loyauté d'Hippius et sur l'envie à laquelle il était en butte :

1. Gardiner, V, ch. XLIII-XLV.

2. V. aussi *The Joyfull Returne of... Prince Charles... from the Court of Spaine*, 1623.

3. Gardiner, V, 7. — Howell, I, 117 : « My Lord of Buckingham, having been long since Master of the Horse at Court, is now made master also of all the wooden horses of the kingdom, which indeed are our best horses, for he is to be High Admiral of England, so he is become *dominus equorum et aquarum*. » (19 mars 1621).

4. Gardiner, V, 97.

l'apologie du poète venait à son heure, car l'Angleterre tenait et à bon droit rigueur au favori, des mortifications du mariage manqué¹. L'arrivée de l'île flottante et le retour d'Albion étaient représentés dans le « Masque ».

Au dernier moment, le ballet fut renvoyé par suite de la rivalité des ambassadeurs de France et d'Espagne: le roi, ne pouvant leur faire entendre raison, supprima la cause du conflit; le souverain et la cour d'Angleterre furent ainsi privés de leur divertissement favori. Jonson remania son livret pour l'année suivante, changea l'« Antimasque » et l'« Induction » et il fut ainsi dansé le 9 janvier 1625. Il n'y était question ni de l'Infante ni de l'Espagne; Charles, dont la courtoisie légendaire est peut-être un peu surfaite, avait distribué à ses valets les cadeaux que lui avaient offerts sa fiancée et la reine d'Espagne; il poussait en outre son père à la guerre contre ses hôtes de la veille pour venger sa vanité blessée². Ses regards étaient désormais tournés vers la princesse Henriette-Marie; au moment où le ballet fut donné, le mariage était à peu près décidé: le poète y fait en passant une allusion discrète lorsqu'il parle de l'« union de la Rose avec le Lis éblouissant ».

Deux mois et demi plus tard, le 27 mars, Charles devenait roi d'Angleterre. Pris dans son ensemble, son règne ne fut qu'une longue lutte contre le parlement et les Puritains; l'on entend gronder dans les ballets des échos lointains, mais fort distincts de ce conflit.

De tout temps, les Puritains s'étaient montrés hostiles aux représentations dramatiques et lançaient leurs anathèmes les plus haineux contre les poètes et les acteurs. Ceux-ci, en retour, ne les épargnaient pas et l'on peut dire qu'ils ne manquaient pas une occasion de les rendre ridicules ou odieux. Jonson les attaque sans répit: ne sont-ils pas ennemis de tout savoir et de toute poésie³? Zeal-of-the-land Busy, le Tartufe de *La Foire de la Saint-Barthélemy* (1614), est la plus célèbre de toutes ses satires.

1. Goodman, II, 267, 268, 302, 315, 316.

2. *Id.*, 380. V. les allusions satiriques au mariage espagnol dans le *Masque of Owls* de Jonson, dansé devant le prince à Kenilworth, le 19 août 1624. (Folio, 1640).

But here was a defeat,
Never any so great
Of a Don, a Spanish Reader,
Who had thought to have bin the Leader
(Had the Match gon on)
Of our Ladyes one by one,
And triumpht our whole Nation,
In his Rodomant fashion:
But now since the breach,
He has not a Scholler to teach.

3. *Barth. Fair*, I, 1: « [Zeal-of-the-land Busy] a notable hypocritical vermin... By his profession he will ever be in the state of innocence though, and childhood; derides all antiquity, defies any other learning than inspiration; and what discretion soever years should afford him, it is all prevented in his original ignorance. »

Il leur décoche également, de-ci de-là, quelques traits dans ses « Masques », en particulier dans *L'Amour rétabli*, où Robin Goodfellow raconte comment, après bien des efforts pour pénétrer dans la salle, il s'est imaginé de prendre l'apparence d'une marchande de plumes de Blackfriars. Les marchands de plumes se recrutaient (inconséquence étrange !) dans les rangs des austères Puritains ; le pauvre Robin est traité par les gardes aussi légèrement que s'il eût été une de ses plumes ; on lui demande tout de suite comment il peut être Puritain et exercer un métier aussi frivole. « Nous sommes tous « Masquers » à nos heures, » répond Robin, et, en récompense de cet aveu sarcastique, les gardes, brandissant leurs bâtons, frappent l'Hypocrisie sur la tête de... Robin.

L'année suivante, Chapman mettait aux prises dans son ballet Plutus et Capriccio : celui-ci se présentait au dieu de l'Argent comme un « homme d'esprit ». « Qu'est-ce que cela ? demandait Plutus, est-ce un mendiant ? »

CAPRICCIO. — Peut-être, messire, mais non pas un démon.

PLUTUS. — Comme moi, voulez-vous dire.

CAPRICCIO. — N'est-il pas vrai, Messire, que votre royaume est sous terre ?

PLUTUS. — D'accord ; tout comme Atlas, la Richesse soutient la terre, qui s'affaîsserait sans elle.

CAPRICCIO. — Ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'elle ne cède point sous le poids de tous vos péchés dignes de la damnation éternelle.

PLUTUS. — Péchés !... Damnation éternelle !... Quoi, un Puritain ! Ce soufflet que vous portez sur la tête montre bien de quelle substance votre cervelle est remplie ; ah ! je vois, vous êtes quelque illuminé, vous comptez tirer votre inspiration de ce soufflet et vous vous proposez de vous en servir pour renverser les pouvoirs établis.

Ainsi, dès 1613, les aspirations subversives des Puritains étaient mises au grand jour dans le « Masque ». Elles se manifestaient déjà très clairement, car, à peu près à cette époque, l'un d'eux, Wentworth, voulant protester contre les nouvelles taxes que réclamait le roi, avait osé rappeler à Jacques I^{er} que « toute la puissance des rois de France ne les avait pas empêchés de mourir comme des veaux sous le coutelas du boucher »¹.

Mais ce n'étaient là que de légères escarmouches, et la bataille s'engagea en 1632 avec l'*Histriomastix* de William Prynne. L'auteur y attaquait, non sans raison, l'immoralité du théâtre et des pièces de son temps ; mais il s'indignait surtout de voir des jeunes garçons jouer les rôles de femmes ; et il ne pouvait, d'autre part, tolérer la

1. Gardiner, II, 241.

présence des actrices qu'il traitait, dans sa table des matières, de « notoires putains » (*notorious whores*). Il condamnait aussi la danse et, oubliant celle de David devant l'arche, ne voyait que Salomé dansant pour obtenir la tête de saint Jean-Baptiste. Il dénonçait enfin le scandale causé parmi les « saints de Dieu » par le goût de la reine et des grands pour ce plaisir qui, disait-il dans son index, révèle des femmes perverses, lascives ou de mauvaise vie. Henriette-Marie avait déjà joué plusieurs de ses pastorales, dansé quelques ballets, et c'est bien contre elle que Prynne dirigeait ses attaques; de plus, au moment où la table des matières fut imprimée, la souveraine se préparait à représenter une nouvelle pastorale, *Le Paradis du Berger*, de Walter Montagu. Pour échapper à la justice, Prynne essaya plus tard de prouver que l'impression de son livre avait été achevée dix semaines avant que la pastorale ne fût jouée; mais il ne se défendait point d'avoir eu en vue les divertissements précédents, et son argument perd beaucoup de sa valeur quand on sait que les répétitions de la pastorale de Montagu avaient commencé dès le mois de septembre, longtemps avant la publication de l'*Histriomastix*¹. Nous croyons donc que les attaques de Prynne étaient délibérées et bien voulues. Étrangère parmi les « Anglais ennemis des étrangers »², catholique résolue au milieu des plus fanatiques adversaires de Rome, celle à qui Charles lui-même, dans un moment de colère, avait osé dire qu'« une fille de France n'est pas grand'chose »³, ne pouvait manquer d'être exposée aux insultes des plus exaltés de ses sujets. Prynne, il est vrai, expia durement ses paroles imprudentes; chassé de Lincoln's Inn, le malheureux fut privé de ses grades universitaires, condamné à une amende de cinq mille livres, à la prison perpétuelle, enfin mis au pilori, où on lui trancha les deux oreilles⁴. Tout excès, toute violence en provoque d'autres en sens contraire: désireuses de professer leur loyauté envers les souverains et de répudier toute solidarité avec le pamphlétaire, les Écoles de droit répondirent à l'*Histriomastix* par le plus osé et le plus somptueux de tous les « Masques »⁵. Shirley y fit paraître la lie des bouges et de la cour aux miracles et l'intitula *Le Triomphe*

1. *Court and Times of Charles I*, II, 176. Mr. Pory à T. Puckering, 20 sept. 1632 : « That which the queen's majesty, some of her ladies, and all her maids of honour, are now practising upon, is a pastoral penned by Mr. Walter Montagu, wherein her Majesty is pleased to act a part, as well for her recreation, as for the exercise of her English. » — Gardiner, *Documents relating to the Proceedings against William Prynne in 1634 and 1637*, p. xxxvii, 1-28, 52.

2. Tillières, p. 200.

3. *Id.*, 137.

4. Gardiner, VII, 333. Les poètes se réjouirent du châtimement de Prynne : Shirley lui dédie avec une ironie cruelle *The Bird in a Cage*. Heywood n'est guère plus charitable, V. *The English Traveller* (dédicace) et *A Maidenhead well lost* (au lecteur).

5. Whitelocke, *Memorials*, p. 19.

de la Paix, titre bien mal choisi, étant donnée l'effervescence des esprits !

Quinze jours plus tard, le roi dansa son ballet, composé par le poète Carew. Aux accusations des Puritains, *L'Olympe Britannique* répondait par la glorification des vertus de la cour : pénétrés d'admiration pour les vertus des souverains et de leur entourage, les dieux décident de remanier la carte du ciel ; tous les astres en lesquels ils avaient transformé leurs amours illégitimes sont chassés du firmament et remplacés par le roi, la reine, les courtisans, dont les vertus brillent d'un éclat si pur ! Il y a fort à gager que plus d'une de ces nouvelles étoiles sourit en songeant au séduisant Henri Jermyn ou à la plus belle des infidèles, la comtesse de Carlisle.

Davenant, à son tour, décerne aux divinités de Whitehall des brevets de vertu ; mais il ne se borne pas à les défendre et attaque leurs adversaires. Parmi les monstres, évoqués par les magiciens pour empêcher les mortels d'adorer au Temple de l'Amour, s'en trouvent qu'il suffit d'entendre décrire pour reconnaître en eux des Puritains. Ils sont représentés comme la « secte des démons modernes, beaux diables rigoristes » qui n'admettent d'autre vertu que la leur, et « parlent de leurs droits à des chambres et des logements dans le ciel comme s'ils les y avaient achetés, et que tous les anges fussent leurs messagers ». Ces monstres ne tardent pas à paraître à la fin de l'« Antimasque ». « La septième entrée, dit le poète dans sa relation, se composait d'un démon moderne, ennemi juré de la poésie, de la musique et de tous les arts libéraux, mais aimant fort murmures, pasquins et tous motifs de discorde ; d'autres factieux formaient son escorte¹. »

L'année précédente, Charles I^{er} avait formulé ses prétentions sur la souveraineté des mers : la Manche et la mer du Nord lui appartenaient en propre et nul ne pouvait y naviguer ou y faire la pêche sans son autorisation². Sir John Borough avait réuni des faits pour appuyer cette théorie dans son livre de *La Souveraineté de la Mer*. Pour faire respecter de pareils droits, il fallait une flotte puissante, capable de résister aux Hollandais et à la marine française, au développement de laquelle Richelieu travaillait. Ce fut là le point de départ de la lutte du « Shipmoney ». Le roi, de sa seule autorité, préleva dans certaines villes les sommes nécessaires à la reconstruc-

1. *The Temple of Love*.

2. Gardiner, VII, 358. — Selden, *Mare Clausum*, 1636. — Le fameux navire *The Sovereign of the Seas*, fut achevé en 1637, l'année même où Davenant écrivit son Masque. C. S. P. C. I, 1637, aux mots « Ship » et « Sovereign ». — T. Heywood, *A True Description of H. M. Royall Ship*, etc. — *Strafford Letters*, II, 116. — Les idées sur la souveraineté des mers se trouvent déjà exprimées dans *The Vision of Delight*, où Jacques était appelé

« lord of the foure Seas,
King of the lesse and greater Isles.

tion de la flotte. L'opposition commença à Londres et s'étendit peu à peu à tout le pays; le mécontentement était général en voyant des taxes établies sans le contrôle ou l'assentiment du parlement. Tous savaient qu'il s'agissait, en réalité, d'une question de principes : le parlement faisait-il oui ou non partie intégrante de la Constitution ¹?

Au moment où cette lutte se déroulait, Davenant et Jones préparaient le ballet de 1637-1638, où ils crurent devoir traiter à leur manière les événements du jour. Les spectateurs n'eurent qu'à jeter les yeux sur l'encadrement de la scène pour deviner les intentions de l'architecte et du poète. D'un côté se dressait une statue de femme, la Victoire Navale; de l'autre, l'image d'un héros foulant aux pieds un dragon, le Bon Gouvernement; or, les victoires navales de 1637 se réduisaient à la saisie de quelques barques de pêche hollandaises et à l'échec d'une escadre sur les côtes de Barbarie ². Le poète n'en célébrait pas moins les exploits de Britanocles, gloire de l'Occident, qui, par sa sagesse, son courage et sa piété, avait établi ses droits non seulement sur les mers qui lui appartenaient, mais encore sur d'autres, fort lointaines et infestées de pirates. La gloire décernait au roi le titre d'« Amiral de la Nature » et Galatée, sur un dauphin, chantait les louanges du « Roi des flots » ³. Davenant ne se bornait pas à l'apologie de la politique du souverain; il attaquait aussi les Puritains dans la personne d'Imposture, s'élevait contre leur vertu maussade ou revêche et leur rigorisme haineux; enfin il dénonçait leurs insultes contre l'épiscopat, et en particulier à l'adresse du primat, l'archevêque Laud. A la demande d'Imposture, Merlin évoquait les esprits des séditeux qui, à travers l'histoire, avaient soulevé le peuple contre les souverains, et l'on vit apparaître Cade, Kett, Jack Straw et leurs troupes, vision menaçante et de bien mauvais augure. La colère des Puritains, en se voyant exposés au ridicule et au mépris de la cour, dut être très vive à en juger par l'amer souvenir qu'ils en gardèrent, car, soixante ans plus tard, en 1698, l'auteur de *La Scène condamnée* consacre vingt pages environ au « Masque » de Davenant, et ne manque pas de relever les attaques qu'il contenait, en particulier le personnage d'Imposture ⁴.

Au fond, ce ballet était une faute de plus ajoutée à toutes celles que le souverain et son entourage avaient déjà commises; il ne

1. Gardiner, VII, 375; VIII, 201-270.

2. *Id.*, VIII, 270.

3. *Britannia Triumphans*.

4. *The Stage Condemn'd* (défense de la brochure de Jeremy Collier sur l'immoralité de la scène). Cap. II, reproduction du Masque avec commentaires, p. 13-31. Portrait d'Imposture dans le ballet, puis, p. 16 : « It is easie to discern, that the design of this was to represent the graver sort of People in those times, as Impostors and Cheats », etc.; p. 18 : « Here the Poet explains whom he meant by Imposture, when he brings him in attacking the Episcopal Dignity, » etc.

pouvait servir qu'à exaspérer les passions et à rendre périlleuse une situation qui n'était déjà que trop difficile.

Les hostilités ne pouvaient tarder; l'on s'y attendait d'un instant à l'autre; elles éclatèrent en mars 1639. Le roi et la cour ne crurent pas devoir renoncer encore aux fêtes traditionnelles; Davenant et Jones furent appelés une fois de plus à composer un « Masque » donné le 21 janvier 1640. *Salmacida Spolia* est aussi riche en allusions que le ballet précédent; mais le ton en est moins agressif, plus sérieux, je dirai même plus triste. L'on vit d'abord une Furie, « les cheveux hérissés et mêlés de serpents, le corps décharné, flétri et de couleur sombre, les seins desséchés »; elle brandissait une torche noire et, de ses yeux enfoncés et méchants, regardait de travers; elle conjurait les mauvais esprits de déchaîner tous les maux sur la terre. « Rendez, disait-elle, les pauvres ambitieux; qu'ils soient prêts à obéir aux traîtres dans l'espoir de gouverner ceux qu'ils trahissent, et faites que la Religion devienne chez eux un vice, un nom pour cacher leur convoitise. » La Concorde vint ensuite s'affliger de la destinée du roi, le meilleur des rois, contraint de « gouverner pendant ces mauvais jours, alors que la Sagesse se voyait forcée pour quelque temps de céder la place au Crime ». Elle s'accordait avec le Génie de la Grande-Bretagne pour admirer la clémence et la patience du souverain. « Oh ! qui, comme lui, disaient-ils, pourrait ainsi souffrir de vivre et de régner dans ce siècle funeste, quand il est encore plus dur de guérir la folie d'un peuple que de résister à sa rage ? »

L'année suivante, la nuit des Rois et les soirs du Carnaval, les fenêtres du Banqueting-House ne s'éclairèrent point comme de coutume; tout n'était que ténèbres et silence : il n'y avait plus de « Masques ».

Le 30 janvier 1649, Charles Stuart traversa une dernière fois la salle des fêtes pour passer sur l'échafaud élevé devant le Banqueting-House; en levant les yeux, il put voir les fresques de l'apothéose de son père; les souvenirs, les splendeurs passées flottèrent devant ses yeux, et son cœur se serra en songeant à la gloire de Britanocles et aux larmes d'Indamora¹.

IV

Ainsi, par une série d'emprunts, le « Masque », de la simple mascarade de 1512, s'était peu à peu transformé en un petit genre dramatique ayant un objet et des caractères nettement définis, bien constitué, bien vivant, oui, vivant de toute la vie du temps. Le drame, à son tour, se sert du ballet et subit son influence. Il reste

1. A. Fea, *Memoirs of the Martyr King*.

donc à voir quel parti les auteurs dramatiques ont tiré du « Masque » dans leurs œuvres.

La plupart d'entre eux ont inséré des ballets dans leurs pièces : certains semblent avoir pris plaisir à s'essayer dans un genre alors très en vogue, et cherché à rivaliser avec ceux à qui la faveur royale ou la protection des grands assurait le privilège, l'on est tenté de dire le monopole, de composer les ballets de la cour. Mais l'objet véritable de la majorité de ces auteurs fut sans doute de se concilier les bonnes grâces du public en lui donnant quelque idée des fêtes de Whitehall, auxquelles pouvaient seuls assister quelques privilégiés. Disons tout de suite que ces « Masques » ne sont point des intermèdes, comme on en rencontre entre les actes de certaines pastorales ou de certaines comédies¹. Loin d'être de purs hors-d'œuvre, sans rapports avec la pièce et souvent déplacés, ils en font partie, se trouvent amenés par le sujet lui-même, auquel ils sont plus ou moins étroitement rattachés. Parfois, en effet, ils servent à la marche de l'action; parfois, au contraire, celle-ci ne se ressentirait pas de leur suppression : ils sont, dans ce cas, de simples ornements; mais, même alors, ils sont de circonstance. Les poètes, d'ailleurs, se garderaient bien de les supprimer; ils savent, par expérience, que l'attention du public n'est pas sans bornes. N'oublions point qu'il n'y a alors ni chute du rideau, ni entr'actes, comme de nos jours. Quelquefois une chanson, une gigue, l'orchestre, marquent les grandes divisions de la pièce; l'on n'est pas encore bien fixé à cet égard, et la question mériterait d'être sérieusement étudiée une fois pour toutes². Sans doute, l'attention est plus soutenue, le spectateur ne se trouvant pas brutalement rappelé à la réalité par le rideau qui tombe. L'émotion, qui lui « serre le cœur » dès le début du drame, grandit ainsi d'instant en instant jusqu'à la catastrophe. En revanche, la fatigue se fait sentir davantage, et il faut de-ci de-là des moments de repos. Aussi bien, le

1. Il ne s'agit pas, comme en Italie, d'intermèdes entre les actes d'une pièce, tantôt tout à fait étrangers les uns aux autres et à la pièce, tantôt sans rapports apparents les uns avec les autres, tantôt au contraire se faisant suite de manière à former une seconde pièce dont les actes alternent avec ceux de la première. V. *Giornale Storico della Letteratura italiana*, XI (1^{er} sem. 1888), p. 176 : Luzio-Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*. Id., XI, 1888, p. 407. Intermèdes du *Pastor Fido*. — B. Castiglione, *Lettere*, I, 156. Intermèdes de la *Calandria*. — Voir les protestations de Trissino (*Poetica*, sesta divisione) et de Grazzini (detto il Lasca) (*La Strega*, Prologo) contre l'abus des intermèdes. — V. encore Marsan, *La Pastorale dramatique*, 67, n. 2.

2. Dekker, *The Bel-man of London* (1608) (Temple Classics), p. 77 : « These were appointed to be my Actes, in this goodly Theater, the Musicke betweene, were the Singers of the Wood. » — Clitus Alexandrinus (R. Brathwaite), *Whimzies*, p. 51 : « ... at the end of every Act while the encurtain'd Musique sounds to give Enter-breath to the Actors, and more grace to their Action... » — V. Beaumont, poème sur la *Faithful Shepherdess* de Fletcher : « ... the Boy doth dance between the Acts. » — V. *The Knight of the Burning Pestle*, passim. — Collier, III, 251, 252. — Marston, *Works* (éd. Bullen), II, 243, 252, 271, n. 1, 314, 321.

public ne se compose pas de fins lettrés : ils sont l'exception. La masse a des goûts moins raffinés dont l'auteur doit tenir compte, sous peine de voir le théâtre vide ou, pis encore, de déchaîner la colère de « la canaille aux cent têtes » qui, parquée dans le parterre, en veut pour ses deux sous. De là tous les divertissements, chansons, danses, spectacles et pantomimes, que l'on rencontre dans la plupart des pièces anglaises du xvi^e et du xvii^e siècle.

L'usage en remonte au théâtre du Moyen-Age, aux mystères du Cycle d'York, les plus anciens et les plus graves de tous. Ce sont des chants, pour la plupart sacrés ; l'un d'eux a pourtant un caractère comique, dans le *Mystère des Bergers*, où les pasteurs reprennent en chœur la joyeuse chanson de l'ange annonçant la naissance du Sauveur. L'un des pâtres a la voix tout enrouée à force de chanter et se plaint d'avoir la gorge sèche et les lèvres altérées ; la plaisanterie se borne à ces quelques paroles du brave rustaud¹. Dans l'un des *Digby Mysteries*, le *Massacre des Innocents*, « Poeta », qui récite le prologue, finit son discours en invitant les musiciens à jouer un air, tandis que les vierges du temple de Jérusalem exécutent devant l'assistance quelque danse sacrée dans le genre de celle de David devant l'arche. Il s'agit évidemment ici de mettre le public de bonne humeur. Le même procédé se retrouve à la fin de la pièce pour provoquer les applaudissements de la foule : à peine la prophétesse Anne a-t-elle prédit à Marie qu'un glaive de douleur transpercerait son cœur, qu'elle se tourne vers les vierges et les invite à la suivre dans une danse en l'honneur de Jésus, de la Vierge et de sainte Anne². A plus forte raison, danses et chansons abondent-elles dans les moralités, les « interludes » et les drames du xvi^e et du xvii^e siècle. Refrains grossiers ou orduriers, chansons à boire, bagatelles charmantes, plaintes passionnées, fantaisies exquises : leur nombre et leur variété sont extraordinaires. Celles de Lyly, de Ben Jonson et de Shakespeare sont souvent de petits chefs-d'œuvre³.

Les danses finissent par être de tradition et certaines d'entre elles, exécutées par le bouffon ou le « clown », sont connues sous le nom de « Jigs ». Elles ont lieu un peu partout, mais de préférence à la fin des actes et de la pièce. A la danse s'ajoute souvent une chansonnette, composée, peut-être improvisée sur l'heure, par le comique qui s'accompagne d'un tambour et peut-être d'un fifre. Tarleton et Kemp étaient passés maîtres dans cet art⁴.

1. *York Plays*, p. lvi et 120.

2. *Digby Plays*, p. 2, v. 49-56 ; p. 22, v. 545-550 ; p. 23, v. 559-566.

3. Brandl, *Quellen des weltlichen Dramas*, p. 22. — *Macro Plays*, p. 4, 13. — Ralph Roister Doister, I, iv, etc.

4. Malone's *Shakespeare*, III, 135-138 et 140. — Collier, III, 182, 183, 338, 339. — Ward, I, 476. — V. encore Greene, *James IV*. — Jonson, *E. M. o. o. h. H.*, II, 1. — Ford, *Love's Sacrifice*, III, 1. — Shirley, *Love in a Maze*, prol. — Brome, *The Court Beggar*, épil. — Ford, *Perkin Warbeck*, III, ii, etc.

Enfin, certains font précéder les actes de leurs pièces par des pantomimes ou « dumb shows » destinées soit à indiquer les événements qui vont suivre, soit à relier deux épisodes en mimant les faits intermédiaires qu'il serait trop long de jouer. Ces pantomimes sont de véritables petits spectacles, d'autant plus curieux qu'ils laissent parfois deviner l'avenir sous le voile transparent d'une allégorie. Ceux qui se trouvent placés en tête des actes de la fameuse tragédie de *Gorboduc* sont les plus intéressants et les plus réussis; le premier de tous indique la signification du drame, à savoir que l'union fait la force et que tout royaume divisé contre lui-même périra. « Les violons commencèrent à jouer et l'on vit entrer en scène six hommes sauvages vêtus de feuilles. Le premier portait sur le cou un fagot de petits bâtons que tous, d'abord séparément, puis ensemble, s'efforcèrent, mais en vain, de rompre. A la longue, l'un d'eux retira un des bâtons du fagot et le brisa. Ses compagnons firent de même et les cassèrent sans peine, une fois pris un à un; ce qu'ils n'avaient pu faire lorsqu'ils étaient réunis. Après quoi, ils quittèrent la scène et la musique cessa. Cela signifiait qu'un état bien uni peut être florissant et prospère, en dépit des efforts de ses ennemis, mais qu'une fois divisé, il ne tarde pas à être détruit, ce qui arriva au duc Gorboduc lorsqu'il eut partagé, entre ses deux fils, ses territoires qui jadis ne formaient qu'un royaume. » Ces pantomimes, surtout en vogue dans la seconde moitié du xvi^e siècle, furent, au xvii^e, employées de préférence par les auteurs dramatiques qui, comme Heywood et Dekker, écrivaient pour les bourgeois de la cité et le bon peuple de Londres¹.

Tous néanmoins, et Shakespeare peut-être plus que les autres, s'accordent à satisfaire le goût, la passion du public pour les spectacles. Les décors manquent dans leurs théâtres, mais les yeux des spectateurs n'en sont pas moins occupés à regarder les entrées des souverains suivis de leurs cours, les armées qui défilent, les batailles rangées qui se livrent sur la scène et toutes les visions, les évocations et les apparitions. Shakespeare prévient le public, dans le prologue de son *Henri VIII*, que la pièce ne contient point de scènes comiques; c'est une tragédie noble et touchante qui

1. *Gorboduc*, I, 1. — V., au xvi^e siècle, Gascoigne, *Jocasta*. — *Tancred and Gismunda*. — Hughes, *The Misfortunes of Arthur*. — Lyly, *Endymion*. — Kyd, *The Spanish Tragedy*. — Peele, *The Battle of Alcazar*. — Locrine. — Munday, *The Downfall of Robert, Earl of Huntington*. — Au xvii^e siècle, Marston, *Antonio and Mellida*, pt. 2. — Shakespeare (?), *Pericles*. — Beaumont and Fletcher, *Four Plays in one*. — *The Triumph of Love*. — Fletcher and Massinger, *The Queen of Corinth*. — Day, Rowley and Wilkins, *Travels of the Brothers Shirley*. — Middleton, *The Mayor of Queenborough*. — Webster, *Vittoria Corombona*. — *The Thracian Wonder*. — Webster and Dekker, *The weakest goeth to the Wall*. — Heywood, *If you know not me*. — *The Faire Maid of the West*. — *A Maidenhead well lost*. — *The Golden, Silver, Brazen and Iron Ages*. — Dekker, *Old Fortunatus*. — *The Whore of Babylon*, etc.

fera couler bien des larmes; ceux qui sont venus assister à un ou deux «spectacles» ne seront pourtant pas déçus; qu'ils se tiennent tranquilles et il leur en fera voir tant et plus pour leur «shilling» pendant ces deux petites heures¹.

Les mascarades s'ajoutent encore à tous ces divertissements: leur emploi dans le drame du xvi^e siècle n'a rien de nouveau. L'on en trouve même un exemple fort intéressant dès le milieu du xv^e dans la *Moralité de Sagesse*. Esprit, Volonté et Entendement y sont en butte aux tentations de Lucifer: le malin, revêtu des beaux atours d'un galant de l'époque, leur débite tous ses sophismes sur le monde et ses plaisirs, et s'y prend si bien qu'il réussit à les séduire. Les trois dupes décident de changer de vie et de s'en donner à cœur joie. Esprit se met au service d'un grand seigneur, et protège certains criminels moyennant finances. Entendement vit de parjures, et Volonté, dans la débauche. Leurs affaires marchent à merveille; ils ne se sentent plus de joie et l'expriment en dansant chacun avec sa suite. Esprit ouvre le bal avec six danseurs affublés comme lui de barbes rouges, coiffés de casques surmontés de lions rampants, et armés de bâtons; ils sont accompagnés de leurs ménestrels qui sonnent de leurs trompettes au moment des danses. A mesure qu'ils entrent en scène, Esprit les nomme et les présente: «Allons, entrez Dédain, Dureté, Malice, Emportement, Vengeance, Discorde...», et il se joint à eux pour former le nombre sept, nombre des péchés capitaux «nombre de discorde et d'imperfection». Leur danse finie, c'est au tour d'Entendement et de sa bande de six faux témoins et parjures: tous portent de longs manteaux avec des capuchons, mais leurs masques sont tous différents; ils ont pour musiciens des joueurs de cornemuse. La troisième entrée se compose de six femmes de mauvaise vie, compagnes de débauche de Volonté: elles cachent leurs visages sous des masques bizarres et sont suivies de joueurs de cor. Ce ballet en trois entrées une fois fini, la pièce reprend son cours². En 1514, l'on joue devant Henri VIII un «Interlude» renfermant une «morisque» de six personnages et de deux dames, Vénus et Beauté. Rastell, dans sa pièce *La Nature des quatre éléments*, écrite, semble-t-il, vers 1517, dit dans une note: «Vous pouvez, si vous le désirez, introduire un «Disguising». Enfin voici le tour du «Masque»: Hall parle d'une moralité jouée en 1526 à Gray's Inn avec «d'étranges spectacles de «Masks» et de morisques»³.

Mais ce sont là des tentatives isolées et ce n'est vraiment que dans les dernières années du xvi^e siècle, ou mieux encore les

1. *Richard III*, V, III. — *Julius Cæsar*, IV, III. — *Henry VIII*, IV, I. — *Macbeth*, passim. — *Henry VIII*, prol.

2. *Macro Plays*, p. 58-61.

3. *Revels* 217, 74. — Hall, 154 v^o.

premières années du xvii^e, que l'on trouve de nombreux exemples de mascarades insérées dans les œuvres dramatiques. Le fait s'explique fort bien si l'on songe que le « Masque » est alors constitué, en possession de tous ses moyens, c'est-à-dire de tout ce qu'il faut pour plaire : chansons, danses, costumes étranges ou éblouissants, effets de scène ; que peut-on demander de plus ? Il combine à lui seul tous les autres divertissements, sans compter qu'il est à la mode et jouit de la faveur du roi, de la cour et des galants. L'un des premiers exemples se trouve dans la fameuse *Tragédie espagnole* de Kyd (1585-1587). A partir de ce moment-là ils se multiplient avec une rapidité extraordinaire : ils sont, en général, plus simples que ceux de la cour, et se bornent, le plus souvent, à des entrées de personnages masqués, précédés d'un « Presenter » qui récite une tirade plus ou moins longue. Rien de plus naturel si l'on songe aux limites que la marche de l'action, l'insuffisance du personnel ou de la mise en scène imposent nécessairement au poète¹. Cependant bon nombre de ces « Masques » sont assez importants ; certains rivalisent de beauté, d'éclat et d'importance avec ceux de Whitehall ; il ne leur manque qu'un Inigo Jones pour qu'ils s'imposent à l'admiration de tous. Le « Masque » de *La Tempête* était digne de la cour d'Élisabeth ; le ballet de Cokayne, dans sa tragédie d'*Ovide*, dépasse en longueur la plupart de ceux de Ben Jonson. Celui que Beaumont et Fletcher introduisent dans *The Maid's Tragedy* est un des chefs-d'œuvre du genre : il ne se rattache que de très loin à l'action et n'est qu'une petite pièce de circonstance ; mais il n'y a plus de noces sans « Masque » et l'auteur ne pouvait l'omettre sans manquer aux règles de l'étiquette des cours, partant à la vraisemblance. De même, le ballet de *La Tempête* est un ornement destiné à solenniser les fiançailles de Prospero et de Miranda. Une mascarade de dames vient couronner dignement un banquet offert par Timon d'Athènes à tous ses amis de fortune. Ailleurs, un « Masque » sert à fêter le retour d'un général victorieux².

Le plus souvent, le « Masque » favorise la marche de l'action : il en est fréquemment l'un des rouages essentiels. Dans la pièce de Shakespeare, Henri VIII rencontre pour la première fois Anne Boleyn à un « Masque » chez le cardinal Wolsey. Au premier coup d'œil, le roi est conquis ; il invite à danser la dame aux doux yeux noirs, et à peine a-t-il touché sa main qu'il s'écrie : « La plus jolie main que j'aie jamais tenue ! O beauté ! je ne t'ai jamais connue jusqu'à cette heure ! » C'est le moment décisif, l'instant qui décide du sort de trois reines, de la disgrâce d'un grand ministre et de la foi religieuse de tout un peuple. A quoi tiennent les destinées ?

1. Voir la liste des ballets insérés dans les pièces, Appendice IV.

2. *The Tempest*, IV, 1. — *Timon of Athens*, I, II. — Massinger, *The Picture*, II, II. — Middleton, *More Dissemblers besides Women*.

Au contact d'une jolie main, Shakespeare eût envié à Pascal sa fameuse et profonde boutade sur le nez de Cléopâtre. Dans *Roméo et Juliette*, l'auteur tire du « Masque » un parti analogue. Les deux jeunes gens appartiennent à des familles dont les haines ont plus d'une fois ensanglanté les rues de Vérone; dans de telles circonstances, toute rencontre, toute connaissance, à plus forte raison tout amour paraissent bien difficiles. Le « Masque » remplit toutes les conditions voulues : Roméo et ses compagnons pénètrent chez leurs ennemis sans être connus, et, si Tybalt les soupçonne, le vieux Capulet est là pour empêcher tout éclat dans sa maison, et faire respecter les lois de l'hospitalité même envers ses adversaires. Ardent et jeune, Roméo n'a qu'à voir Juliette pour s'en éprendre; il l'aborde et plaide sa cause en termes charmants; aussi spirituelle que jolie, elle se joue de ses avances. Mais l'aimable badinage ne dure guère : la passion qui dévore Roméo gagne le cœur de Juliette, leurs lèvres s'unissent, et le sort des deux amants de Vérone est irrévocablement décidé¹.

Le ballet sert souvent à l'accomplissement d'un crime : c'est en effet un moyen commode et pratique de se défaire d'un personnage gênant ou de tirer vengeance de quelque injure : les conjurés étant masqués ont bien des chances de rester inconnus, et le coup peut d'autant mieux réussir qu'il est plus imprévu et plus inopportun. Le procédé est moins invraisemblable qu'on ne serait peut-être tenté de le croire : Henri IV d'Angleterre avait failli être victime d'un complot des partisans de Richard II qui se proposaient de le tuer pendant une « momerie »². Plus heureux que les partisans de l'infortuné Richard, Colombo, dans *Le Cardinal*, de Shirley, se débarrasse de son rival heureux : il frappe Alvarez le jour même de son mariage avec la duchesse Rosaura. Au moment où la fête bat son plein, l'on annonce qu'une troupe de brillants cavaliers vient de mettre pied à terre à la porte du château : ils offrent de danser un ballet en l'honneur des époux. Cette aimable attention est d'un usage courant; d'ailleurs songe-t-on à mal quand on est tout à la joie? Colombo et ses cinq complices entrent, richement vêtus, leurs visages soigneusement dissimulés sous des masques; ils se mettent à danser, puis font signe à Alvarez de les suivre dans la coulisse. Déjà l'on se demande quel bon tour les gais compères, de connivence avec l'époux, vont jouer à la mariée et à son entourage, lorsqu'on les voit revenir, mais soutenant un cadavre déguisé et masqué comme l'un d'eux. « Quel est donc ce mystère? » s'écrie la duchesse dont le cœur se serre. Les soupçons s'éveillent : « Où est l'époux, où est Alvarez? » demande-t-on aux masques;

1. *Henry VIII*, I, iv. — *Romeo and Juliet*, I, v.

2. Chambers, I, 395 et n. 1. — Hall, f. 84 v°, cite un fait qui montre que les mascarades se prêtaient aussi admirablement à l'espionnage.

Colombo répond en montrant le cadavre du doigt. Ses complices s'échappent, il demeure, jette bas son masque et savoure sa vengeance¹.

Ailleurs, ce sont deux femmes qui vengent leur honneur en mettant à mort un vieux débauché qui les avait séduites et rendues mères. C'est encore une amante délaissée qui vient en masque faire au mariage de l'infidèle la scène traditionnelle, boit par mégarde une coupe de poison, et meurt en proférant des malédictions, dont on suit les effets dans le reste du drame².

Souvent, au lieu de faire une ou deux victimes, le « Masque » devient l'occasion d'une de ces tueries comme l'on en trouve dans la *Tragédie espagnole* de Kyd et les mélodrames ou les tragédies qui en dérivent. Passions furieuses ou monstrueuses, haines, crimes, rancunes, vengeance, il n'est pas d'horreurs ni d'atrocités que l'on ne rencontre dans ces pièces : elles se suivent drues et serrées, s'enchevêtrent et s'entrechoquent dans un tourbillon vertigineux, jusqu'au moment de la catastrophe. Qu'on lise la *Tragédie du Vengeur* de Cyril Tourneur, ou *Femmes, méfiez-vous des femmes*, de Thomas Middleton³; ces pièces sont trop longues et trop touffues pour qu'il soit possible d'analyser même l'une d'elles; l'on peut néanmoins donner une idée du dénouement de la première, et faire voir quel usage l'auteur a su y faire du ballet. A la fin de la tragédie, plusieurs personnes se trouvent en présence, toutes à couteaux tirés les unes avec les autres. Le héros de la pièce, Vindici, n'aspire qu'à venger la mort de sa fiancée, empoisonnée sur l'ordre du père du duc, et poursuit sa race d'une haine implacable. Lussurioso, le duc, craint les machinations de son frère bâtard et des deux fils de sa mère nés d'un premier mariage : il décide, en conséquence, de les faire disparaître. Ceux-ci, de leur côté, se méfiant de Lussurioso, organisent un complot : ils assassineront le duc pendant une mascarade. Vindici a vent de la conspiration et s'entend avec son frère et quelques mécontents pour « monter » un « Masque » de leur côté : ils copieront les costumes des autres conjurés, entreront les premiers, et auront ainsi la joie de tuer le duc et ses compagnons. Ainsi dit, ainsi fait ; le coup réussit à merveille, et lorsque la seconde bande des conspirateurs paraît pour assassiner le duc, elle le trouve déjà mort : ils s'accusent les uns les autres du crime, et en viennent tout de suite aux coups. Vindici et les siens rentrent alors en scène, prennent part à la bagarre, et bientôt les cadavres de leurs ennemis gisent sur le sol : la vengeance a fait son œuvre.

Le « Masque » est aussi, parfois, une représentation allégorique du passé ou de l'avenir, une sorte de moralité qui sert d'avertis-

1. *The Cardinal*, III, II.

2. Ford, *Love's Sacrifice*, III, IV. — *Id.*, 'Tis Pity she's a Whore, IV, I.

3. Act. V, sc. I.

sement ou de leçon. Shirley l'emploie dans *Le Traître* comme un moyen d'intimidation pour prévenir, ou essayer tout au moins de prévenir un crime et ses désastreuses conséquences. Sciarrha ne voit pas sans inquiétude les attentions du duc de Florence pour sa sœur Amidea et il craint qu'il ne la séduise. Sous prétexte de témoigner au duc sa reconnaissance de certaines faveurs, il fait danser un ballet en sa présence. Luxure paraît d'abord escortée des Plaisirs : elle proclame avec fierté son triomphe sur l'Amour, espère régner à sa place, et exercer librement ses ravages dans les cœurs des grands. L'on voit ensuite entrer en scène un jeune homme, richement vêtu, le front ceint d'une couronne; tout en marchant sur les traces de Luxure, il se retourne d'un air inquiet, comme s'il se sentait poursuivi. « Pourquoi se retourne-t-il ? demande le duc. — Il est suivi, répond Sciarrha, par quelque chose qu'on appelle la Mort, accompagnée d'une bande de Furies. Mais les Sirènes de Luxure se saisissent de sa personne, la mégère l'étreint et l'entoure de ses Plaisirs; les harpies ont, elles aussi, l'intention de danser. » Et en effet toutes dansent quand soudain la Mort et ses Furies apparaissent, foncent sur leur proie et l'entraînent, pendant que Luxure et les Plaisirs s'enfuient éperdus. Plus charmé par Amidea qu'intéressé par le « Masque », le duc ne fait pas attention ou feint de ne pas comprendre. « Je n'aime pas le « Masque » moral de mon frère, remarque Florio, qui ne s'y trompe pas, le duc y était représenté, et, pour ma part, je m'étonne qu'il n'en ait pas été alarmé. — J'espère, dit de son côté Amidea, que Schiarra n'a pas les intentions criminelles qu'on pourrait lui attribuer à voir son « Masque ». La pièce s'achève par ce qu'un des personnages appelle « un amas de tragédies », « a heap of tragedies, » tandis qu'un autre déclare n'avoir jamais entendu parler d'une pareille tuerie¹.

Le même auteur a tiré un très heureux parti du « Masque » dans une autre de ses pièces, *Le Couronnement*, où une jeune fille a recours à une mascarade pour faire sentir à un amant infidèle toute la gravité de sa faute. A son avènement au trône d'Épire, la reine Sophie choisit pour époux un jeune homme de sa cour : Arcadius. Arcadius aimait Polidora : il en était surtout tendrement aimé. Ébloui par l'honneur que lui fait la princesse, il trahit la foi jurée à Polidora et monte sur le trône sous le nom de Démétrius. Par bonheur, par une de ces bonnes fortunes comme en imaginent les poètes, le mal n'est pas irréparable : Arcadius ou Démétrius et Sophie découvrent qu'ils sont frère et sœur. Dégrisé, revenu à lui, le jeune homme se rend compte de sa faute, et, le cœur lourd de remords, s'efforce de réparer ses torts envers Polidora. Il commence par lui envoyer son diadème, son diadème de prince, et se présente

1. *The Traitor*, III, II.

aussitôt après à la porte de sa demeure. La maison est vide et semble abandonnée; mais soudain une étrange apparition s'offre à ses regards. C'est Fortune, couronnée comme une reine, et accompagnée de Jeunesse, Santé et Plaisir. Fortune s'étonne du silence de cette demeure, et appelle Renommée pour savoir quels en sont les hôtes. Celle-ci répond que c'est la demeure de l'Amour. Fortune a peine à le croire: l'endroit est si sombre qu'il paraît oublié du printemps et des rayons du soleil. Tout est froid comme les bises d'hiver; nulle mélodie ne vient charmer l'oreille soucieuse du passant, l'on n'entend pas un gémissement d'amoureux, pas une plainte d'amant chantant tristement le refrain du « Saule »; point de fanal de cœurs embrasés pour inviter le pèlerin fatigué à se reposer et à demeurer dans la maison de l'Amour. « S'il y a une noble passion dans le monde, croyez-moi, vous la trouverez ici, » répond la Renommée en faisant allusion à l'affection de Polidora pour l'infidèle. A ce moment, l'Amour entre en scène et accueille ses hôtes avec les plus grands égards; il est aussitôt séduit par les charmes de Fortune. Les musiciens jouent et le fils de Vénus se joint à la déesse capricieuse et ses brillantes compagnes dans une danse joyeuse. Mais voici qu'au beau milieu de la fête survient un nouveau personnage de mine austère: « Quels sont ces intrus, demande-t-il? Qui cherchez-vous ici?... — C'est l'Honneur! murmure le petit dieu tout honteux. — L'Amour est mon serviteur, dit Fortune sur un ton plein de jactance. — Fortune est venue nous rendre visite, balbutie Cupidon. — Et a corrompu l'Amour! achève l'Honneur. Est-ce ainsi que tu prouves ta fidélité envers celle que nous servons tous deux, en la livrant à la Fortune triomphante? Prends sa roue capricieuse; va, tu n'es plus le compagnon de l'Honneur, je rougis de t'avoir connu. Qui croira désormais à la sincérité de l'Amour? — Mes yeux sont ouverts, répond simplement le coupable, je vois ma honte, » et il tourne le dos à la Fortune pour redevenir le loyal serviteur de l'Honneur. Déjà frappé en plein cœur par cette représentation allégorique de ses torts, Arcadius est au désespoir lorsqu'il voit l'Honneur rentrer en scène portant sur un coussin de velours noir le diadème qu'il venait d'envoyer à Polidora. Rassurons-nous: l'amante délaissée n'est point morte; elle paraît même presque aussitôt après pour adresser à l'infidèle de tristes et tendres reproches. La scène est vraiment belle, et tout empreinte d'une noblesse et d'une délicatesse qui font songer par moments à la *Bérénice* de Racine: elle est l'un des chefs-d'œuvre de Shirley et l'une des pages les plus émouvantes du théâtre anglais¹.

Le « Masque » est d'un emploi courant dans la comédie: il se prête admirablement aux fourberies et aux bons tours qui composent

1. *The Coronation*, IV, III.

la plupart des intrigues des joyeuses comédies du ^{xvii}e siècle. Un jeune homme, accompagné d'une bande d'amis, pénètre à la faveur d'une mascarade dans la maison de son grand-père et y opère un « cambriolage » des plus rémunérateurs ¹. Des femmes, déguisées et masquées, se présentent à leurs maris réunis dans une taverne, et leur fournissent l'occasion d'un adultère... légitime ². Ailleurs, un mari cent fois trompé s' imagine de se masquer pour mettre à l'épreuve la vertu de sa femme. N'ayant jamais pensé que son époux pût avoir de pareilles lubies, celle-ci répond à ses avances avec la meilleure grâce du monde : elle ignore si bien qui le galant peut être que lorsqu'il se fait connaître, elle se croit perdue; mais il n'en est rien : le mari aveugle s' imagine que sa femme jouait la comédie ³. Le « Masque » sert, cela va sans dire, aux enlèvements, aux substitutions de personnes, aux soupirants qui cherchent à se faire bien venir de leurs belles ou bien, au contraire, aux amants évincés qui veulent leur dire leurs quatre vérités. L'on n'en finirait pas si l'on voulait tout citer, car l'ingéniosité de l'astuce et de l'amour est vraiment inépuisable. Il suffira d'analyser à grands traits deux comédies pour y montrer la place et le rôle du « Masque » dans la pièce.

L'on se rappelle le sujet de *Peines d'amour perdues* : le roi de Navarre et certains jeunes gens de sa cour ont renoncé au monde, aux plaisirs, à l'amour, pour vivre en solitaires et se plonger dans l'étude. Beaux projets et vaines illusions ! A peine ont-ils appris l'arrivée de la princesse de France et de ses dames que c'en est fait de leurs belles résolutions; ils faiblissent, succombent et finissent par s'avouer vaincus. Ils décident alors d'un commun accord de faire leur cour aux charmantes étrangères; mais celles-ci se proposent de faire expier aux jeunes gens leurs vœux imprudents et blessants pour l'amour-propre des dames. Le roi de Navarre et ses compagnons ne doutent pas un instant du succès; avec toute la fatuité de jeunes élégants, ils supposent qu'ils n'auront qu'à paraître pour vaincre. Réunis en conseil de guerre, ils élaborent leur plan de campagne : l'attaque aura lieu sous le couvert d'un « Masque », et, peu après, ils arrivent travestis en Moscovites, précédés d'un page chargé de les présenter. Par malheur, les dames ont eu vent du complot; elles ont revêtu leurs masques et fait échange de certains présents que les galants leur avaient envoyés. A peine Moth, le pauvre page, commence-t-il à réciter sa tirade qu'il est accueilli par un feu roulant de quolibets; chaque vers qu'il prononce est haché

1. Middleton, *A Mad World, my Masters*, II, II, IV, V.

2. *Id.*, *The Old Law*, IV, I.

3. *Mayday*, V, I. — V. encore Field, *A Woman is a Weathercock*, V, II. — Middleton, *Your five Gallants*, V, II. — *Id.*, *No Wit, no Help like a Woman's*, III, I.

d'interruptions : il se trouble, s'embrouille, se perd, enfin reste coi. Les « Masquers » ne sont pas plus heureux : ils invitent les dames à danser, elles s'y refusent; tout au plus consentent-elles à écouter quelques paroles et encore est-ce un piège: en croyant arriver à leurs fins, les malheureux galants ne font que s'enfermer davantage. Le roi de Navarre s' imagine qu'il s'adresse à la princesse et fait la cour à la malicieuse Rosaline; c'est une confusion générale : leurs serments d'amoureux deviennent autant de parjures et c'est à peine si les dames daignent y répondre par leurs sarcasmes. Les traits volent drus et serrés, et les pauvres Moscovites, accablés et à bout de ressources, finissent par battre honteusement en retraite. Ce n'est pas tout encore : lorsqu'ils reparaissent, les dames, feignant de ne pas les avoir reconnus, leur font subir le récit du « Masque » et prennent le plus malin plaisir à leur remuer le poignard dans la plaie jusqu'au moment où, s'avouant vaincus, ils capitulent et acceptent les conditions, assez douces d'ailleurs, de leurs malicieuses adversaires¹.

L'autre comédie est de Richard Brome, l'ancien et fidèle serviteur de Ben Jonson. C'est une farce pleine de gros sel, absurde, mais qui dut faire rire les spectateurs du xvii^e siècle, tout comme nous rions aux vaudevilles « désopilants » du Palais-Royal. Celui-ci ne contient pas moins de deux « Masques », ce qui est d'ailleurs exceptionnel. Un vieil usurier, Quicksands (Sables mouvants), vient d'épouser une toute jeune fille, Millicent. La nouvelle se répand; c'est un véritable scandale. Certains galants, qui ont eu à souffrir de la rapacité du vieux mari, complotent tout de suite de séduire sa jeune femme, de le plonger dans les transes qui hantaient l'esprit de Panurge, en un mot de ruiner son bonheur. Millicent, qui n'a pu s'opposer à ce mariage auquel un vieil oncle l'a condamnée, n'est pas la première venue : c'est une femme de cœur et d'esprit; elle aimait un certain Théophile, l'aime encore et l'aimera toujours. La voilà donc mariée malgré elle; mais elle ne se résigne pas à son sort, elle est même résolue à s'arracher aux griffes de son mari sans qu'il en coûte rien à sa vertu : l'union n'est pas encore consommée, une séparation est donc possible; mais il faut agir sans perdre une minute. La voyant triste et préoccupée, son oncle la gourmande; ce n'est pas le meilleur moyen de faire sourire, mais elle accepte ses observations, sourit, rit, chante, chante des polissonneries, tient des propos lestes, scabreux, ahurissants. « Les femmes sont extrêmes, » dit La Bruyère : mais le mari et l'oncle, qui ont vécu trop tôt pour lire le chapitre « Des Femmes », sont éperdus et se demandent avec angoisse comment l'affaire va tourner. Et voilà que pour mettre le comble à leur désarroi, ils entendent résonner le cor d'un châtreur de truies,

1. *Love's Labour's Lost*, V, II.

et voient entrer la terreur des maris : une mascarade. Mercure, le « Presenter », raconte certaine dispute qui s'éleva au conseil des dieux entre l'Amour et l'Hyménée, et comment les Olympiens en furent amenés à se demander quel était le moindre mal : l'Amour sans le Mariage ou le Mariage sans l'Amour. Seule, l'expérience pouvait trancher le débat, dont les effets néfastes s'étaient aussitôt fait sentir. Hyménée sépare les cœurs que l'Amour a unis et ne consacre plus que des unions préparées par l'Avarice : ces mariages forcés finissent toujours mal, le moindre des malheurs qui en résultent étant celui que représentent les « Masquers », véritable « troupeau de bêtes à cornes », comme le dit plaisamment l'un des personnages. Mercure présente ces victimes, l'une après l'autre, puis tous dansent et disparaissent. Le lendemain matin, les galants reviennent donner une aubade aux nouveaux mariés. Au paroxysme de la fureur, le vieil usurier paraît à une fenêtre ; sa femme se montre à une autre, rit comme une folle et lance de l'argent aux musiciens, tandis que, d'une troisième, le vieil oncle les menace de toutes les peines du Code. Déjà alarmé par les allures de sa femme, le vieil usurier a été tout à fait refroidi par le « Masque » des bêtes à cornes. Il n'a d'ailleurs plus pour Millicent que des sentiments d'amertume ; il la rend responsable du scandale causé par ses ennemis : n'a-t-elle pas été la première à en rire ? Mais la jeune femme n'entend pas que l'on puisse mettre son honneur en doute. « Mon honneur n'appartient qu'à moi, » répond-elle, et elle ajoute qu'elle saura se faire respecter tout aussi bien de son époux que des adversaires de ce dernier, dont elle n'a jamais été et ne sera jamais la complice. Son mari a osé douter de sa vertu et n'a pas cru bon de la traiter comme sa femme, un mois encore elle ne sera son épouse qu'à de nom. Pour lui prouver son honnêteté et dépister les galants, elle consent à rester prisonnière durant tout ce temps ; l'on fera courir le bruit de son départ pour la campagne. Pendant ce mois, la jeune femme est un modèle de soumission ; mais, toujours hanté par le souvenir de la fameuse mascarade, le mari imagine d'enduire de noir le visage de sa femme, de renvoyer son valet, enfin, pour mettre un terme à ses terreurs, de répandre le bruit de la mort de Millicent. Il invite même ses ennemis au festin des funérailles et leur dit que ce banquet n'aura rien de lugubre, il sera au contraire des plus gais : sa femme ne l'aimait point, et la pleurer serait de l'hypocrisie de sa part. Sous ces dehors de franchise et même de cynisme, il cache un piège : il a toujours sur le cœur le « Masque » des galants et se propose, en bon financier, de leur rendre la monnaie de leur pièce. Millicent, dont il se croit désormais sûr, paraîtra dans un « Masque » de Maures dont il usera pour railler ses hôtes. Il fera passer la belle Mauresque pour sa seconde femme et, le ballet fini, Millicent reparaitra dans tout l'éclat de sa beauté pour confondre les galants.

Ceux-ci, de leur côté, ont appris par l'ancien domestique de l'usurier, comment ce dernier fait vivre au loin dans la campagne un malheureux idiot dont il est le père. Comme ils ont, eux aussi, l'esprit prompt et la haine tenace, ils tirent parti de ce scandale et persuadent au valet de paraître à la fête comme le fils imbécile de l'usurier; le valet ne se le fait pas dire deux fois, trop heureux de pouvoir se venger d'un maître qui l'a si rudement renvoyé. Au milieu de tous ces complots, Millicent ne reste pas inactive. Le mois touche à sa fin; dans quelques heures, elle devra subir les caresses du hideux vieillard; mais elle a bientôt fait de s'entendre avec sa soubrette, Phillis; celle-ci prendra sa place dans le « Masque » et, au moment où les invités arrivent, elle profite de la foule et de la confusion pour s'évader. Ce fameux ballet est la revanche de Quicksands : il y raille sans pitié ses adversaires. Les Maures dansent avec des gestes moqueurs, l'usurier jouit de son triomphe, sa haine s'assouvit, il devient « bon prince » et permet même à l'une de ses victimes de danser avec la belle Mauresque qu'il croit être sa femme. Phillis connaît fort bien le danseur qui l'a séduite jadis, et se laisse courtiser de nouveau par lui. A ce moment-là, l'idiot fait son entrée. A sa vue, Quicksands est éperdu : c'est la revanche du valet et des galants; son affolement se change en terreur lorsqu'il constate, aussitôt après, la disparition de sa prétendue femme; mais c'est encore bien pis quand les Maures reviennent lui annoncer qu'ils l'ont surprise en flagrant délit d'adultère. Désespéré, traqué, poussé à bout, il demande le divorce à cor et à cri et Millicent épouse son cher Théophile¹.

Il y a un certain nombre d'années, M. Littledale signalait, dans ses travaux sur *The Two Noble Kinsmen*, comment les auteurs présumés de la pièce, Fletcher et Shakespeare, y avaient repris certaines parties du ballet composé en 1613 par Beaumont pour les noces de la princesse Élisabeth. En 1900, un critique américain, Mr. Thorndike, consacrait un curieux article à *L'Influence des ballets de cour sur le drame*, où il posait le problème et en indiquait la marche, mais d'une manière toute sommaire².

Certains « Masques », représentés à la cour, furent en effet repris, voire même parodiés, dans le drame contemporain. La chose s'explique fort bien : le ballet a obtenu le plus grand succès à Whitehall; tout le monde en parle, mais bien peu ont pu le voir; les directeurs de théâtres l'adaptent tant bien que mal à leurs pièces : c'est une attraction de plus dont profitent le public et les comédiens. Déjà

1. *The English Moor*, I, III, et IV, v.

2. *New Shak. Soc. Trans.*, 1876, 1882. — *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XV, n° 1, Ashley H. Thorndike, *Influence of the Court Masques on the Drama*, 1608-15.

intéressante en soi, la question a un intérêt plus général, car, connaissant la date des ballets de la cour, l'on peut arriver à préciser celles de telle et telle pièce où ces « Masques » se trouvent repris. Mr. Thorndike découvre dans le *Conte d'hiver* de Shakespeare un souvenir du fameux *Masque d'Obéron*, dansé le 1^{er} janvier 1611 par le prince Henri. A un moment donné, douze paysans entrent travestis en satyres, et s'ébattent aussi gaîment que ceux qui avaient gambadé dans l'« Antimasque » de la cour; bien plus, c'étaient sans doute les mêmes satyres, les mêmes danseurs, à en juger par cette phrase du personnage qui annonce leur venue : « Trois d'entre eux, dit-il, déclarent avoir dansé devant le roi¹. » La chose n'a rien d'impossible : Jonson et Shakespeare semblent avoir eu, en dépit de légers nuages, des relations assez cordiales; d'un autre côté, la pièce fut jouée au Globe par les comédiens du roi, et il est très possible que les « boys » de la troupe, les jeunes garçons imberbes chargés des rôles de femmes, aient tenu les rôles des satyres dans le « Masque » de la cour. L'on ne sait au juste quand eurent lieu les premières représentations du *Conte d'hiver*. Un contemporain, le docteur Forman, dans ses notes, *The Booke of Plaies and Notes therof*, mentionne et décrit la pièce en date du 15 mai 1611²; par contre, la chronique de Howes, le continuateur de Stow, et un compte pour « The Prynces Maske presented the firste of Januarye 1610 » (nouveau style 1611) ne laissent aucun doute sur la date du *Ballet d'Obéron*. L'on est donc porté à déduire de là que la pièce ne remonte pas au delà de janvier 1611, à moins toutefois d'admettre que le ballet soit une addition postérieure à la composition du drame. Si aucun fait ne vient justifier cette réserve, l'on peut conclure que la « première » du *Conte d'hiver* fut jouée entre le 1^{er} janvier et le 15 mai 1611.

Le ballet du prince avait mis les satyres à la mode; l'on trouve des réminiscences du « Masque » de Jonson dans deux autres pièces de la même époque : l'une par Chapman, *Les Larmes de la veuve*³, l'autre de Thomas Heywood, *L'Age d'or*⁴. La première met en scène un « Masque » de six sylvains qui viennent, comme les satyres, divertir les spectateurs par leurs danses vives et grotesques : « active and antic dances. » Le « Masque » de la seconde pièce se compose de satyres et de nymphes; elle renferme une charmante chanson des « chèvre-pieds », qui est digne de Ben Jonson. La pièce de Chapman fut imprimée en 1612, mais elle avait déjà été « souvent représentée aux théâtres de Blackfriars et de Whitefriars », comme nous l'apprend la première page de l'édition originale; cependant,

1. *Winter's Tale*, IV, III, 341.

2. *New Shak. Soc. Trans.*, 1875-1876, Appendix II.

3. Acte III, sc. II.

4. Acte II, sc. I.

ces souvenirs du *Ballet d'Obéron* tendraient à faire croire que la pièce n'est pas antérieure au 1^{er} janvier 1611. *L'Age d'or* de Heywood fut imprimé en 1611. Cette date est suggestive et sert dans une certaine mesure à confirmer les conclusions précédentes.

Les *Two Noble Kinsmen* débute par une réminiscence de l'*Hymenæi* de Jonson : la reconstitution de la cérémonie du mariage antique. Il suffit de rapprocher les indications scéniques de la pièce de la description par Jonson pour se convaincre des obligations des auteurs du drame. Plus loin, l'on rencontre l'adaptation d'un épisode du « Masque » de Beaumont signalé par Mr. Littledale dans son étude de la pièce¹. C'est le second « Antimasque », qui se composait d'un pédant, un Roi et une Reine de Mai, un valet, une servante, un campagnard ou berger, une villageoise, un aubergiste et sa femme, un babouin et sa compagne, un bouffon et une folie qui menaient la ronde joyeuse ; tous ces danseurs firent merveille à la cour : les éclats de rire des spectateurs couvrirent le bruit de l'orchestre et le roi, à la fin du ballet, fit recommencer cet « Antimasque ». Dans la pièce, Gerrold, le pédant, en une tirade qui eût fait crever d'envie Thomas Diafoirus et son père, présente le Roi et la Reine de Mai, le valet et la servante, l'aubergiste et l'hôtesse, le paysan, le bouffon, le babouin « *cum multis aliis* ». La date de la pièce était inconnue : la première édition parut en 1634. Mr. Littledale, par suite de ce rapprochement avec le « Masque », en conclut que le drame remonte à l'année 1613.

Il est probable que les nombreux ballets en l'honneur du mariage de Somerset avec la comtesse d'Essex durent être repris et imités ; mais nous n'avons rencontré qu'une parodie du fameux « Antimasque » de Campion, déjà tourné en ridicule par Jonson dans le *Ballet des Irlandais*. Campion avait mis en scène les quatre parties du monde, les quatre vents et les quatre éléments. Middleton reprend à sa manière ce ballet burlesque dans sa pièce : *Rien ne vaut l'esprit ou l'appui d'une femme*². Il travestit tous les personnages, de manière à les rendre grotesques ou bouffons : ainsi dans le ballet, l'Air était vêtu d'une veste bleu céleste, d'un manteau orné de broderies représentant des oiseaux et avait pour coiffure un aigle ; ce costume ne devait manquer ni d'élégance ni de pittoresque. Dans la pièce, Weatherwise, vieil imbécile qui ne jure que par son almanach, représente le même personnage et descend, pendu à un nuage. Sa veste est un véritable almanach : l'on y voit les douze lunes, les quatre saisons, les phénomènes atmosphériques, pluie, grêle, foudre et tempêtes, que sais-je encore ? Le vent d'est qui, dans le ballet, avait une veste rouge comme le ciel au lever du soleil

1. Acte. III, sc. VI, v. 98.

2. Acte. III, sc. I. — Les quatre vents figurent déjà dans *The Golden Age* de Heywood (1611), à la fin de la pièce.

et des cheveux dorés comme les rayons de l'astre du jour, se trouve avoir, dans la pièce, une joue rouge, l'autre blanche, comme un clown, et porte un accoutrement grotesque. La comédie fut imprimée en 1657, mais le Professeur Ward, se basant sur un passage de la pièce, donne comme date « *circa* 1613 »; son hypothèse se trouverait ainsi confirmée par la parodie du « Masque » de Campion. Le ballet fut représenté le 26 décembre 1613; la pièce remonterait donc aux derniers jours de 1613 ou au début de 1614. Comme Campion, Jonson et Middleton avaient été appelés à composer chacun un ballet à l'occasion de ce mariage du favori : *Le Masque des Irlandais* fut dansé le 29 décembre 1613 et repris le 3 janvier 1614; *Le Masque de Cupidon*, aujourd'hui perdu, fut représenté le 4 janvier dans la grande salle des marchands tailleurs. Campion avait eu sur les deux autres poètes l'avantage de composer celui des trois ballets qui fut dansé par les nobles et les galants de la cour. Plus modestes, les danseurs du *Ballet des Irlandais* n'étaient que des « gentlemen the King's servants ». Le ballet de Middleton n'eut même pas les honneurs de la cour : c'était un « Masque » municipal. C'est sans doute dans la jalousie d'auteurs rivaux qu'il faut voir l'origine des railleries de Jonson et de la parodie de Middleton.

Dans son ballet des *Amants redevenus hommes*, Jonson s'était attaqué aux amoureux transis et les avait représentés aux enfers, se traînant péniblement de la barque de Charon vers les rives du Léthé : Mercure les présentait en quelques vers qui sont une charmante petite satire. Fletcher reprend ce même sujet dans un « Masque » inséré dans *The Mad Lover*¹ : Mercure est remplacé par Orphée et, après une courte chanson, le dialogue commence entre lui et Charon. C'est ensuite aux soupirants de paraître; ils ont tous été métamorphosés en animaux pour expier leurs folies amoureuses : tel, qui est mort à la guerre pour donner à sa maîtresse une satisfaction d'amour-propre, a été changé en lion; tel autre, qui s'est pendu, est devenu un chien; un troisième qui, à force d'embrasser le gant de sa bien-aimée, a fini par mourir d'épuisement et de faim, a reparu dans ce monde sous la forme d'un singe, et ainsi des autres. Le Professeur Ward est d'avis que la pièce de Fletcher dut être composée avant 1619²; or, le « Masque » de Jonson ayant été représenté le 22 février 1617, l'on peut, en se basant sur les faits précédents, reculer la date de la pièce jusqu'en 1617.

Mais, de tous les ballets, celui qui eut le plus grand retentissement fut sans doute le *Masque des Gitanes*. Représenté pour la première fois à Burleigh, le 3 août 1621, il obtint le plus grand succès. Le roi fut si enchanté de sa réception qu'il composa sur-le-champ un

1. Acte IV, sc. 1.

2. Ward, II, 701.

poème où il disait que tout semblait lui sourire, jusqu'aux cerfs qui tombaient sous ses coups. Il ajoutait que de si heureux présages lui faisaient espérer qu'un fils ne tarderait pas à sourire au marquis, son hôte, et à la jeune marquise. Il concluait par des vœux pour le bonheur et la fécondité de ce couple béni et vertueux, et, en guise d'« Amen », pria l'évêque de Londres de bénir les deux époux en sa présence¹. Le « Masque » eût les honneurs de deux reprises, à Belvoir et à Windsor; pendant plusieurs mois, certaines chansons du ballet furent les refrains à la mode, en particulier la Ballade de Cocklorrel. Jonson fut comblé de faveurs par le roi. « Faute de nouvelles, écrit Chamberlain, le 27 octobre, à son ami Carleton, voici une ballade ou une chanson par Ben Jonson, tirée du divertissement donné par la marquise à Burleigh et repris à Windsor. Grâce à cette chanson et aux services qu'il a rendus, le poète a vu sa pension portée de 100 marks à 200 livres par an, sans compter la promesse d'être nommé intendant des menus plaisirs à la mort du titulaire. Il y avait bien d'autres chansons et compositions; mais celles-ci ayant joui d'une grande vogue et provoqué les applaudissements de la foule, j'ai jugé bon de vous la faire parvenir². » L'on se rappelle que le marquis de Buckingham se trouvait au nombre des gitanes et disait la bonne aventure au roi ainsi qu'aux personnages les plus haut placés de la cour; à la fin, il reparaissait avec ses compagnons revêtu de somptueux costumes : les bohédiens s'étaient métamorphosés en de brillants courtisans.

Un spectacle aussi fastueux, une fête qui avait eu tant de succès, ne pouvaient manquer de donner lieu à toute une série d'imitations et d'adaptations. Fletcher, dans *Beggars' Bush*, met en scène des mendiants qui rappellent de près les gitanes de Jonson : leurs chansons sont mêlées des mêmes termes d'argot, ils vivent eux aussi du fruit de leurs larcins et de la crédulité des bonnes gens. Le Professeur Ward, tout en indiquant que Fletcher devait peut-être l'idée première de ses mendiants à la *Gitanilla* de Cervantes, ajoute aussitôt que la recherche minutieuse de la couleur locale « recalls the master of all such specialising, Ben Jonson »³.

Doctor Koeppe, dans ses études sur les pièces de Fletcher⁴, ne voit aucune raison de croire à l'influence de Cervantes ou de la nier; peut-être cependant se fait-elle sentir, si je puis dire, à travers le « Masque » de Jonson. Ben Jonson connaissait *Don Quichotte*, et il n'y a rien d'impossible à ce qu'il ait lu le petit chef-d'œuvre des

¹ 1. S. P. J. I, CXXII, a. 60. — Pour la poésie du roi, cf. *Tanner MS.*, 306, art. 62, f. 246, et *Harl. MS.* 4955, f. 1.

2. S. P. J. I, CXXII, a. 77. — *Id.*, CXXIII, a. 62.

3. Ward, II, 726.

4. *Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's*, p. 110. (*Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, XI. Heft.)

Novelas Exemplares dans la traduction française¹ ou même dans le texte original. En admettant qu'il ne fût capable de comprendre ni l'espagnol, ni le français, le poète peut avoir entendu raconter la petite nouvelle. Comme les deux gitanes, Preciosa et Don Juan, les bohémiens de Jonson se trouvent être, à la fin du ballet, des personnages du plus haut rang. Mais j'ajoute aussitôt que là se borne la dette de Jonson, si dette il y a, et que toute la couleur locale, le pittoresque du ballet, est l'œuvre originale du poète anglais². La pièce de Fletcher fut jouée à la cour pendant les fêtes de Noël de l'année 1622.

A son tour, Middleton s'inspire du « Masque » dans *Il y a d'autres fourbes que les femmes*³. Tout comme dans le ballet, les bohémiens entrent avec leur butin, chantent leurs chansons si caractéristiques, disent la bonne aventure, se font payer, reprennent leur refrain et s'en vont en exécutant « une danse bizarre et folle ». Ici encore, le « Masque » peut servir à préciser la date de la pièce. Dans son édition des œuvres de Middleton, M. Bullen cite des documents qui établissent qu'elle fut représentée vers 1621 ou 1622, mais pas plus tard que le mois de mai de cette dernière année. Sir Henri Herbert, intendant des menus, mentionne en effet la pièce dans son registre, à la date du 17 octobre 1623, comme une pièce déjà jouée et « autorisée » par son prédécesseur, sir George Bucke; or, ce dernier cessa ses fonctions en mai 1622⁴; elle est donc antérieure à cette date, mais postérieure au « Masque » de Jonson, représenté pour la dernière fois à Windsor en septembre 1621.

La Gitane espagnole de Middleton et Rowley est une adaptation, une version scénique de la *Gitanilla* de Cervantes; néanmoins nombre de détails, les chansons en particulier, rappellent le ballet de Ben Jonson. On sait que la pièce était jouée en 1623, mais quand le fut-elle pour la première fois? Ces souvenirs de la fête de la cour feraient croire que sa composition remonte à la fin de 1621 ou au début de 1622. Le ballet de Jonson avait mis les gitanes à la mode, et il était de l'intérêt des auteurs dramatiques de satisfaire le goût du jour. Les bohémiens finirent cependant par tomber dans le

1. *Silent Woman*, IV, 1. — Traduction des *Novelas Exemplares* en français par François de Rosset et Vital d'Audiguier, seigneur de la Ménor, 1615. — La première traduction anglaise par James Mabbe ne parut qu'en 1640.

2. En 1618, des gitanes paraissent dans la pièce de Barton Holyday, *Technogamia*, II, vi, jouée à Cambridge le 13 fév. Cette même année, des gitanes parurent dans un *Entertainment* à Brougham Castle, Nichols, *Prog. James I*, III, 392. — Stafford Smith, *Musica Antiqua*, p. 150 et suiv. — Pour le jargon des bohémiens, Jonson a pu se servir de la petite publication de Dekker, *The Bel-Man of London* (1608) et de la continuation *Lanthorne and Candle-Light* (id.). Il s'était aussi peut-être reporté à d'autres ouvrages plus anciens: John Awdeley, *The Fraternitie of Vagabondes* (1560-1561); T. Harman, *A Caveat... for common cursetors* (1566, 1567).

3. Acte I, sc. iii.

4. Middleton, *Works*, éd. A. H. Bullen, VI, 375.

domaine commun, l'on s'en dégoûta, et William Browne, dans une épître en vers imprimée en tête de *L'Esclave* de Massinger, félicite l'auteur d'avoir consulté son goût avant celui du public et laissé de côté les « gignes de gitanes » et autres attractions vulgaires¹.

Enfin, dernier écho d'un succès sans pareil, Brome, dans sa comédie des *Joyeux Mendians*, imite parfois de très près Cervantes, s'inspire de Fletcher, mais se garde bien d'oublier son vieux maître Jonson².

Le petit ballet qui met fin aux *Fantaisies chastes et nobles* de Ford, fait songer au second « Antimasque » du *Prince d'Amour* de Davenant : les deux mascarades sont composées d'amoureux grotesques dont chacun exprime son caractère par une pantomime très curieuse; ce sont, chez Ford, des personnes de différents métiers et professions; chez Davenant, des hommes de divers pays. Publiée en 1638, la pièce de Ford fut, croit-on, jouée en 1636; le « Masque » ayant été représenté le 24 février 1636, la date supposée n'en paraît que plus probable³.

L'on pourrait retrouver dans les « Masques » l'idée première de plus d'une scène de comédie, de plus d'un caractère, et Jonson, tout le premier, en fournit un exemple très intéressant. C'est sans doute en composant son ballet des *Nouvelles du nouveau monde découvert dans la lune* (1621) que l'idée vint au poète d'écrire sa comé-

1. Massinger, *The Bondman*, joué en 1622, 1^{re} éd. 1624. The Author's Friend to the Reader :

Here are no Gipsie liggies, no Drumming stuffe,
Dances, or other Trumpery to delight,
Or take, by common way, the common sight.
The Avthor of this Poem, as he dares
To stand th'austerest Censure; so he cares,
As little what it is. His owne, Best way
Is to be Iudge, and Author of his Play.

2. Koepfel, *Ben Jonson's Wirkung*, p. 190. — Des bohémiens, présentés par Pauvreté, forment et dansent le cinquième Antimasque du ballet de Carew (1634).

En 1625, Shirley fait jouer *The School of Compliment*, mélange curieux de comédie satirique à la manière de Jonson et de scènes pastorales; un épisode de la fête des bergers rappelle *L'Anniversaire de Pan* par Jonson; une chanson en particulier : « This is Pan's great holiday, » etc. (V, III), paraît une imitation du dialogue des nymphes et du chœur dans le ballet. La date du Masque est incertaine, d'après le Folio de 1640, il aurait été représenté devant le roi en 1625; d'autre part, Mr. H. Diamond a publié dans *Notes and Queries*, sér. I, vol. XII, p. 485, le compte d'un Antimasque pour Noël 1620, qui est celui de l'*Anniversaire de Pan*. Mr. Diamond publie ce document sans le reconnaître et parce qu'il va être, dit-il, détruit par les autorités du R. O. (1855); il n'existe donc plus, et il est impossible de s'y reporter et de vérifier la date *de visu*. Le Masque est-il de 1620 ou 1625? La date de la pièce de Shirley tendrait à confirmer la date du Folio; mais celles-ci ne sont pas toujours exactes, et le ballet, en admettant qu'il eût été donné pour l'anniversaire de la naissance du roi (19 juin) ou celui de son couronnement (15 mars), ou même de son avènement (24 mars), ne pourrait avoir eu lieu en 1625, car Jacques I^{er} tombe malade au début de mars 1625 et meurt le 27 du mois. La question reste donc ouverte. V. à la fin la Bibliographie des ballets de 1603-1640.

3. Ward, III, 73, 83.

die *La Foire aux nouvelles*, publiée quatre ans plus tard ; il l'annonce même par la bouche d'un des acteurs de son « Masque ». L'on retrouve également dans cette comédie Maître Ambler, qui avait déjà paru dans *Le Triomphe de Neptune*. La tirade du cuisinier, longue de près de trente-cinq vers, est également reportée dans la comédie, à l'exception de quatre ou cinq lignes qui sont changées¹. Par contre, Jonson se sert parfois dans ses ballets d'emprunts faits à ses pièces². Après lui, Shirley reprend, dans *Le Triomphe de la Paix*, un épisode emprunté textuellement à l'une de ses pièces ; il avait, en effet, intercalé dans *Le Serviteur reconnaissant* (1629)³, un divertissement de satyres qui, à un moment donné, entraient en scène à la poursuite de trois nymphes. Ce petit incident se trouve quelque peu aggravé dans le « Masque » de 1634, où « quatre nymphes entrent en dansant..., trois satyres les épient et cherchent à leur faire violence ». Il y a dans tous ces rapports du ballet et du drame des points très obscurs : Fletcher, par exemple, met en scène dans une de ses pièces un cuisinier qui est évidemment le proche parent de celui de Jonson ; mais quel est l'aîné de ces deux frères ? Gifford et le Professeur Ward croient le drame postérieur au ballet de Jonson ; cet avis n'est pas celui de tous les critiques et la question ne semble pas encore résolue⁴.

Les souvenirs des « Masques » abondent dans le drame du temps : les comédies de Brome, en particulier, seraient susceptibles de fournir un assez grand nombre de ces réminiscences. Le Professeur Ward a signalé comment le sujet des *Antipodes* avait été probablement suggéré par le *Ballet du nouveau monde découvert dans la lune*⁵. Il est amusant d'entendre le vieil usurier de la farce que nous avons analysée plus haut rappeler à Millicent, pour la décider à se laisser enduire le visage de noir, ce *Masque de noirceur*, où la reine Anne et ses dames avaient paru devant toute la cour, la figure, les épaules et les bras noircis⁶.

Certains poètes protestèrent contre les exigences d'une partie du public qui en était venu, semble-t-il, à ne plus accepter de pièces sans « Masques ». Heywood, dont le goût n'est certes pas impeccable,

1. Acte I, sc. 1, et acte IV, sc. 1.

2. V. ci-dessus, p. 235.

3. Acte IV, sc. iv.

4. *D. N. B.*, VI, 396, a. — *The Bloody Brother or Rollo, Duke of Normandy*, II, II. — Ward, II, 734, n. 1. — *Englische Studien*, XV, 353, article de M. Oliphant. — L'on trouvera des rapports entre ces deux cuisiniers et le Furnace de Massinger dans *A New Way to pay old Debts*, I, II (1625), et, plus tard, avec celui de la *Microcosmographie* d'Earle (1628).

5. Vol. III, p. 130.

6. *The English Moor*, III, I.

Illustrious persons, nay, even Queens themselves
Have, for the glory of a nights presentment,
To grace the work, suffered as much as this.

se refuse net à « enfler » tel de ses drames d'un ballet, et Shirley, coupable trop souvent d'avoir sacrifié son goût à ceux de ses contemporains, se plaint à son tour de l'abus : « Quelles pièces, dit-il, peuvent réussir sans ces jolies inventions ? Bien des « gentlemen » ne sont plus, comme au siècle du bon goût, satisfaits sans une gigue et, comme ils ne peuvent sans déshonneur la réclamer à la fin de la pièce, ils veillent à ce qu'on la leur serve au beau milieu. Votre danse est le meilleur langage de certaines comédies et les pas l'emportent sur tout le reste : une scène rendue vivante à force d'art, écrite d'après nature, n'est que de la poésie plate et ennuyeuse. » Mais ces voix criaient dans le désert : elles ne purent enrayer le mal, qui devait persister et s'aggraver encore sous la Restauration ¹.

Telle est l'histoire des livrets des « Masques ». Ils se forment graduellement d'emprunts nombreux et très divers, et, après avoir été de simples tirades en vers, ils deviennent peu à peu de petits drames. Leur intérêt historique et leur valeur littéraire sont incontestables. Le « Masque » rend au drame ce qu'il lui a prêté, il en est une des ressources les plus précieuses, l'un des ornements les plus admirés.

Ces livrets ont surtout pour rôle d'assurer l'unité du ballet et, quand ils sortent de la plume de Jonson, de maintenir l'équilibre de tous les éléments du « Masque ». Cet équilibre est bien menacé par les nombreux collaborateurs du poète : il faudrait beaucoup d'autorité et de souplesse pour refréner les ambitions, leur accorder quelques satisfactions et tenir compte des exigences du goût public ; or, si Jonson était autoritaire, il manquait tout à fait de souplesse, et sa disgrâce fut le signal de la débâcle. Avec ses piètres successeurs, l'on n'eut plus que des flatteries grossières ; « l'Antimasque » se trouva réduit à des défilés de types grotesques, les allusions aux faits du jour se multiplièrent au détriment de cet intérêt général, humain et permanent que Jonson s'était efforcé de donner au « Masque » ; celui-ci ne fut plus qu'une œuvre de circonstance, l'œuvre d'un jour, sans espoir d'un lendemain. Il reste maintenant à passer en revue les autres éléments du ballet, à voir quel rôle ils ont joué dans son histoire, comment ils s'y sont développés en attendant de le détruire pour revêtir des formes plus amples. Commençons par celui de ces éléments qui, par son conflit avec le livret, a ébranlé le premier le brillant mais frêle édifice.

1. *The English Traveller*, prol. — *Love in a Maze* (1631), IV, II.

CHAPITRE V

LA MISE EN SCÈNE

Let your shows be new as strange,
Let them oft and sweetly vary;
Let them haste so to their change
As the seers may not tarry,
Too long l'expect the pleasing'st sight,
Doth take away from the delight.
(JONSON, *The Vision of Delight.*)

- I. Palais, châteaux et pavillons de fêtes où les ballets furent dansés. — Les Banqueting-Houses de Whitehall. — Disposition et aménagement de la salle, à la cour; les diverses places. — Autres locaux : résidences royales ou particulières, écoles de droit, salles des corporations, etc.
- II. La mise en scène dans les fêtes de la cour antérieures à 1512. — Décors mobiles et fixes. — L'apparition successive. — La décoration des « Masks » sous les Tudors.
- III. La mise en scène sous les Stuarts. — Conditions nouvelles et favorables. — La scène, le « dancing place », etc. — Les rideaux et les décors. — Apparition simultanée et successive. — Changements du décor. — Leur raison d'être. — Comment ils s'effectuent. — *Salmacida Spolia*. — Machines et trucs. — La perspective, le relief et l'éclairage. — Symbolisme de la décoration. — Réserves à faire. — Place de la décoration des « Masques » dans l'histoire de la mise en scène en Angleterre.

I

« As in battles, so in all other actions that are to be reported, the first and most necessary part is the description of the place, with his opportunities and properties, whether they be natural or artificial. » C'est ainsi que Campion commence la relation de son premier ballet : l'on ne saurait mieux dire; jetons donc un coup d'œil sur les salles de fêtes avant de décrire ou d'étudier la mise en scène. L'importance et le système de la décoration dépendent en effet souvent des dimensions de la salle, de sa forme, de sa situation à Londres ou en province, c'est-à-dire de sa proximité des fournisseurs et artisans des menus plaisirs, du magasin des décors et de la garde-robe royale. Parfois, au contraire, la mise en scène peut décider du choix du local et même nécessiter la construction d'une salle nouvelle. En suivant l'ordre des faits, l'on voit que les fêtes furent d'abord données dans les grandes salles, les « halls » des palais et des châteaux; mais bientôt, en raison de leur magnificence de plus en plus grande, l'on fut amené, dans certaines circonstances solennelles, à élever des pavillons

provisoires, et enfin à construire des salles spéciales et permanentes dont la dernière et la plus belle subsiste encore.

Sous Henri VII et même sous Henri VIII, la plupart des « Disguisings » et des momeries furent donnés dans les « halls » des diverses résidences royales. En raison de leur importance, les fêtes du mariage du prince Arthur et de Catherine d'Aragon eurent pour théâtre Westminster Hall, la plus grande des salles dont on pouvait alors disposer, et l'une des plus vastes dont on dispose encore, puisqu'elle ne mesure pas moins de deux cent quatre-vingt-dix pieds de long sur soixante-huit de large¹. Elle fut tendue de tapisseries d'Arras, et, à l'une des extrémités, l'on dressa un buffet occupant toute la largeur de la nef, sur les étagères duquel l'on entassa de la vaisselle d'or ou dorée. Le roi prit place sous un dais pourvu de coussins et de tapis, et la cour se rangea sur les gradins élevés de chaque côté de la salle. Dans l'espace libre laissé au milieu, les trois chars de la première mascarade, celui de tête traîné par quatre grands animaux, purent évoluer à l'aise. Les deux « Disguisings » qui suivirent à quelques jours de distance comportaient chacun l'emploi de deux chars². Ces réjouissances eurent leur dénouement dans un autre des palais du souverain : à Richmond.

Complètement détruit par un incendie, le 29 décembre 1497, le vieux palais de Sheen venait d'être reconstruit par Henri VII qui lui donna le nom de Richmond, en souvenir du titre qu'il portait avant de ceindre la couronne³. Richmond était la résidence préférée du souverain : il est donc naturel qu'il ait tenu à honneur de fêter ses hôtes et la jeune princesse dans celle de ses résidences qui lui paraissait la plus belle. La grande salle était de dimensions bien inférieures à celle de Westminster et ne mesurait que cent pieds de long sur quarante de large. C'est sans doute pour cette raison que la dernière des quatre mascarades fit son entrée sur un seul char; la chose paraît d'autant plus vraisemblable qu'il en fut de même lorsqu'on célébra l'année suivante à Richmond les noces de la princesse Marguerite, fille aînée d'Henri VII, avec Jacques V d'Écosse⁴. Deux des premières fêtes du règne d'Henri VIII eurent lieu elles aussi à Richmond; l'une, simple entrée de « Mummers » et de « Disguisers », dans l'« appartement de la Reine » (*the Quenes chamber*); l'autre, qui comportait une certaine mise

1. Wheatley, *London Past and Present*, III, 486.

2. Harl. MS. 69. Préparatifs de la salle dans Cotton MS. Vitellius, C. XI, f. 124 v°. — Les frais dans Egerton MS. 2358.

3. Kingsford, 222, 233, 332. — Hall, 15 H. VII, f. 51 v°. — Polydori Vergilii *Urbinais Anglicæ Historiæ libri vigentisix* (Bâle, 1546), p. 609.

4. Description de la salle sous H. VII dans Grose et Astle, *Antiquarian Repertory*, II, 315. — Dimensions du hall dans *Parliamentary Survey* (1649), imprimé dans Nichols, *Prog. Eliz.*, II, 412. — Leland, *Collectanea*, IV, 263. — S. Richmond, v. Garnett, *Richmond on the Thames*. — Way, *Ancient Royal Palaces in and near London*. — Gravures du château dans Nichols, *Prog. Eliz.*, II, 405, 412.

en scène, une montagne sur un char, dans la grande salle du château. Ainsi le choix du local dépend de l'importance de la fête et de l'emploi des chars; bien d'autres faits tendent à prouver que ce n'est point là un cas isolé, mais un usage établi¹.

La naissance d'un prince héritier fut l'occasion de réjouissances somptueuses; Hall nous décrit des joutes ainsi qu'un « Disguising » rehaussés d'une mise en scène splendide. « Les quater Chivalers de la forrest saluigne », le roi ou « Cure loial »; le comte de Devonshire, « Bon voloire »; sir Thomas Knevet, « Bonespoir »; sir Édouard Nevil, « Valiaunt desire », firent leur entrée dans la lice sur un « Pageant » chargé d'une forêt, au milieu de laquelle se dressait un château. Le lendemain, le « Disguising » parut sur un second char dont il sera question plus loin. Westminster Hall servit soit de remise aux deux machines, soit peut-être aux joutes; Hall et les comptes des menus plaisirs sont assez obscurs sur ce point. Quoi qu'il en soit, la salle choisie pour le « Disguising » était une de celles du vieux palais de Westminster : « The White-Hall. » D'après un passage de Stow et l'interprétation qu'en donne Smith dans son ouvrage sur l'ancien palais, la « salle blanche » aurait été l'ancienne Chambre des Lords détruite dans l'incendie de 1834. En se reportant au plan donné par Smith, l'on voit que la Chambre des Lords devait mesurer cent vingt pieds de long sur soixante de large².

Greenwich fut toujours le séjour favori d'Henri VIII : il y était né et semble s'être plu à y passer le plus souvent possible les fêtes de Noël; c'est dire que la plupart des mascarades de son règne s'y succédèrent d'une année à l'autre: le premier « Maske », les fameux « Pageants » de la Forteresse dangereuse, du Riche-mont, du Jardin d'Espérance, bien d'autres encore. Par une ironie du sort, il nous a été impossible de trouver le moindre renseignement sur les dimensions ou la forme de cette salle si souvent mentionnée dans la chronique de Hall et les comptes des menus plaisirs³.

Il fallait pourtant varier un peu les résidences sous peine de s'en lasser et, le soir de l'Épiphanie 1516, Henri VIII assiste, dans le « Hall » du palais d'Eltham, à une comédie de Troïlus et Criséide suivie d'un combat à la barrière et d'un brillant « Disguising ». Du vieux palais où Froissart avait présenté à Richard II l'une de ses œuvres, au cours d'une entrevue qu'il a racontée avec infiniment de charme, il ne reste guère que des ruines ou des bâtiments informes; en revanche, le vieux « hall » subsiste encore, remarquable

1. Hall, f. 8 v°, 9 r°. V. encore 6 v°, 55 v°, 134 r°, etc.

2. *Id.*, f. 9 et suiv. — *Revels* 217, 41 et suiv. — Smith, *Antiquities of Westminster*, p. 62, 63. — Nichols, *Prog. Eliz.*, I, 84. — *Archæologia*, XXV, 113. — Kingsford, p. 182, 206, 215, 216, 227, 256. — Hall, f. 215 r°, 233 v°.

3. V. le dessin de Vyngaerde représentant Greenwich, reproduit dans T. Stephenson, *Shakespeare's London*, et l'illustration en tête de l'édition du *Survey* de Stow par W. J. Thoms.

par ses belles proportions et son admirable charpente; « King John's Barn, » comme on l'appelle dans le pays, vaut bien une visite et mériterait d'être plus connu¹.

En 1519, le roi inaugura sa nouvelle construction de Newhall, dans le comté d'Essex, par un double « Mask », mais sans aucune mise en scène, en raison sans doute de la distance de la capitale et du peu de ressources des villes des alentours².

La disgrâce du cardinal Wolsey fit entrer le roi en possession de deux résidences nouvelles : York Place et Hampton Court. York Place avait été le théâtre de banquets et de fêtes qui, d'après les ambassadeurs vénitiens, dépassaient les orgies de Cléopâtre et de Caligula³. Les comptes des menus mentionnent des « revels », sans doute un « Mask », le 3 janvier 1521 au « Manoir d'York »⁴; l'année suivante, le 3 mars, le roi assiste chez le cardinal à un banquet suivi d'une pièce et d'un « Mask »; le lendemain, toujours à York Place, il prend part à un « Disguising » où les dames, renfermées dans le Château vert, sont assiégées par le souverain et ses compagnons⁵. En 1527, Henri VIII se rend de Greenwich à Bridewell, s'y déguise et arrive par la Tamise chez le cardinal, où, après un banquet, il assiste à une représentation des *Ménechmes*, suivie d'un « Disguising » des victimes de l'Amour⁶. Trois ans plus tard, Wolsey quittait York Place n'emportant avec lui qu'un modeste crucifix, et Hall rapporte qu'en la vingt-deuxième année de son règne, après avoir passé gaiement la Noël à Greenwich, le roi vint s'établir « en son manoir de Westminster qui s'appelait auparavant York Place » (1532). Le chroniqueur mentionne aussi les travaux que le souverain entreprit pour embellir cette résidence qui était, dit-il, « une belle maison pour un évêque, mais ne pouvait suffire à un roi ». Telle est l'origine du palais de Whitehall⁷.

1. Hall, f. 57 v°. — *Revels* 229, p. 139.

2. Hall, f. 68 v°. — *Revels* 217, p. 89.

3. C. S. P. H. VIII, II, a. 4481, 5 oct. 1518; cette fête a lieu non à Hampton Court, comme le dit Mr. E. Law dans son *History of Hampton Court Palace*, I, 33, mais à York Place; v. C. S. P. H. VIII, II, 1479, oct. 1518 : « Ric. Gibson, a mummary held at my Lord Cardinal's place at Westminster, and for the « disguising » held at Greenwich 7 oct... 230 l. 4 s. 4 d. » La dépêche de Seb. Giustinian ne laisse aucun doute à cet égard. C. S. P. Ven., II, a. 1085 (p. 462). — Sur le train de maison du cardinal, v. sa biographie, par Cavendish.

4. S. P. H. VIII, Section 29, f. 210 v°.

5. Hall, f. 92 v°. — S. P. H. VIII, S. 29, f. 225-233.

6. Hall, f. 154 v° : « That same night, the kyng... came to Bridewell... and then toke his Barge, and rowed to the Cardinalles place... » Il est question encore de York Place et non de Hampton Court (comme le croit Mr. Law); il aurait fallu plusieurs heures pour se rendre de Bridewell à Hampton Court par la Tamise et, en partant à la nuit, l'on serait arrivé très tard; au 3 janvier, cette excursion pouvait manquer de charmes. Wolsey écrit au pape, de Londres, le 3 janvier. V. C. S. P. H. VIII, IV, 2770.

7. Hall, f. 184 v°, 195 r°, 203 v°. — C. S. P. H. VIII, V, art. 408, sept. 1531. « ... the King's manor, lately called York Place. » — Hall, éd. 1550, à la table : « Yorke place called now whyt hall. »

Lorsque Hampton Court tomba entre les mains d'Henri VIII, celui-ci fit reconstruire et agrandir certaines parties du palais dont le « Great hall ». L'on commença, dès octobre 1530, la démolition de l'ancienne salle; celle que nous admirons aujourd'hui fut achevée vers 1535 ou 1536; elle servit à plusieurs fêtes de la fin du règne¹.

A diverses reprises des « Banqueting-Houses », salles de fêtes et de festins, furent élevées dans des occasions particulièrement solennelles. La première remonte à 1520, à l'entrevue du Camp du Drap d'Or. Elle faisait sans doute partie de ce palais construit à Guînes pour le roi d'Angleterre et qui éblouit tous ceux qui le virent. D'après une sorte de projet de l'ensemble des constructions, cette salle devait mesurer deux cent vingt pieds de longueur, soixante-dix de largeur; quant à la hauteur, elle devait dépendre de celle des plus grands bois que l'on pourrait trouver. Dans une lettre au cardinal Wolsey, sir Nicolas Vaux se plaint du retard de Gibson qui n'est pas encore arrivé pour recouvrir de toile la chapelle et le Banqueting-House; par suite de ces délais, les travaux sont interrompus. Il réclame les services d'un « Mr Maynn » et du dominicain « Maître Barclay » pour imaginer ou choisir les « histoires » et devises qui doivent orner le palais et le pavillon des fêtes. C'est sans doute dans cette salle qu'eurent lieu les banquets et les danses en l'honneur du roi de France, ainsi que la mascarade de François I^{er} et de sa suite, le 24 juin².

Quelques jours après, Henri VIII rencontrait à Calais le rival de son ami de la veille. L'entrevue avec Charles Quint, quoique moins éblouissante que celle du Val d'Andres, entraîna l'érection d'un pavillon circulaire renversé par une tempête avant même d'être achevé³.

De toutes ces constructions temporaires, les plus intéressantes sont sans doute celles qu'on éleva à Greenwich en 1527 pour l'arrivée d'une ambassade française⁴. Elles se dressèrent dans la lice (*tiltyard*) du palais préféré d'Henri VIII. L'une de ces salles devait servir aux banquets; l'autre, aux mascarades et fêtes de cour; elles étaient reliées par une galerie couverte. Les comptes des menus, la chronique de Hall et mieux encore une précieuse lettre

1. Law, I, 343, 165, 353. — Kempe, 70, 73. — Hall, f. 262 v^o.

2. Cotton MS. Caligula, D. VII, f. 186 et 202. — C. S. P. H. VIII, III, a. 700 et 737. — *The Chronicle of Calais* (Camden Soc.), p. 18, 79, 83, 84. — Pour les descriptions du palais d'Henri VIII, v. Hall, f. 73; du Bellay, *Mémoires*, I, (1520); de Fleuranges, *Mémoires*, LXXVII. — « Lordonnanee et ordre du Tournoy, » etc., réimprimé dans Monfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, IV, 164. — C. S. P. Ven., III, art. 60, 81, 90, 94, etc. — Sanuto, *Diarii*, XXVIII, 519, 520, 557, 558, 659; XXIX, 27, 82, 225.

3. Hall, f. 84 v^o. — *Chron. of Calais*, 28, 29.

4. Hall, f. 156 v^o, 158 r^o. — S. P. H. VIII, Folio C, 321-356. — S. P. H. VIII, IV, a. 3104. — Egerton MS., 2605. — Sanuto, XLV, p. 265.

de Gasparo Spinelli, secrétaire de l'ambassadeur de Venise, permettent de se faire une idée exacte et complète, tant de la disposition que de la décoration de ces deux salles. La première, destinée aux banquets, ne nous intéresse pas directement. Il est bon, néanmoins, de signaler en passant un arc de triomphe qui se dressait près de la porte d'entrée : le festin fini, la cour se dirigea vers la salle des mascarades ; mais, arrivé à la porte, Henri VIII fit retourner les ambassadeurs français et ils virent, sur l'autre face de l'arc, une grande toile peinte représentant le siège de Têrouenne par le roi d'Angleterre. « L'œuvre en elle-même, remarque Hall, leur parut plus agréable que les souvenirs qu'elle évoquait ; » cette peinture qu'ils admirèrent certainement plus que la délicatesse et le tact de leur hôte, était en effet due au pinceau d'un grand maître, « Master Hans » Holbein¹. Le cortège passa ensuite par un corridor tendu de tapisseries et arriva dans la seconde salle : « Ye long hous » ou « Disguysing hous ». Ses dimensions étaient un peu inférieures à celles de la salle des festins. Hall dit que « les portes étaient en maçonnerie avec des créneaux de jaspe : à l'intérieur, se trouvait un porche surmonté d'une petite coupole ornée de crochets tout dorés ». Spinelli, de son côté, décrit les tapis de soie aux fleurs de lis d'or, mais toute son attention semble avoir été attirée, et à bon droit, par les toiles qui formaient le plafond et sur lesquelles Holbein, d'après les indications de l'astronome royal Cratzner, avait représenté la terre entourée par la mer, inscrit les noms des divers pays et peint les signes du zodiaque ainsi que les planètes, chacune avec ses attributs. Les comptes des menus renferment les prix des couleurs employées par le grand peintre, dont le nom et le salaire quotidien figurent à part avec ceux de « Mastir nykolas Cratzner »². La décoration du grand artiste est sans doute perdue ; mais de sa collaboration avec l'astronome royal il reste un souvenir et un chef-d'œuvre : le portrait de Nicolas Cratzner, achevé l'année suivante et aujourd'hui au musée du Louvre³. Des deux côtés de la salle s'élevaient trois ou cinq rangées de bancs ou de gradins pourvus d'accoudoirs ; le tout était soutenu par des colonnes bleu d'azur, ornées d'étoiles et de fleurs de lis d'or. De grands bassins d'argent reposaient sur le haut des colonnes, ils étaient hérissés de flambeaux de cire : cette disposition ingénieuse des lumières avait, d'après Spinelli, l'avantage de permettre de voir la salle sans que les spectateurs fussent aveuglés. Aux deux

1. *S. P. H. VIII*, IV, a. 3104, f. 11 : « Payde to Master hans for the payneting of the plat of Tirwan which standith on the baksyde of the grete arche... » f. 15 et 16 v°.

2. *S. P. H. VIII*, *Folio C*, f. 326 v°, 328 v°, 329 et suiv., 339 et suiv.

3. Gerald Davies, *Hans Holbein*, ch. XII et XIII. Sur le premier séjour de Holbein en Angleterre (1526-1528), et en particulier sur le portrait de Cratzner, V. p. 131, 132 et 220.

tiers de cette salle se dressait une arche toute dorée avec, à l'intérieur, des figures en demi-relief; elle était surmontée des « images d'Hercule, Scipion, Jules César, Pompée et autres conquérants ». La décoration de l'arche, peintures et dorures, était l'œuvre de plusieurs peintres dont l'un, Vicente Vulpe, tenait son rang parmi les artistes italiens les plus estimés de la cour d'Henri VIII¹. Devant l'arc, au milieu de la salle, se trouvait le siège où le roi prit place tandis que les deux reines, Catherine d'Aragon et Marie, veuve de Louis XII, s'asseyaient à ses pieds. Les gradins, du côté droit, furent occupés, le premier par les ambassadeurs, le second par les princes, le troisième par les quelques privilégiés qui réussirent à se faire admettre; les dames se placèrent sur les gradins de gauche, chacune selon son rang, et la fête commença.

Hall rapporte comment, sur l'ordre du roi, les deux pavillons furent laissés tels quels pendant plusieurs jours, afin que ses sujets pussent venir admirer la splendeur de la cour et la magnificence de leur souverain. « The newe banket chamber » et « The great chamber of disguysinges » furent conservés en vue de fêtes ultérieures, et resservirent, au mois de novembre suivant, à la réception d'une nouvelle ambassade française. Les comptes des menus donnent le détail des réparations faites à ce moment : les dorures et les peintures des arcs de triomphe durent être restaurées par Vulpe, Browne et d'autres artistes ou décorateurs². En 1531, les fêtes de l'Épiphanie eurent lieu à Greenwich et, comme jadis, dans le « hall »; il semble donc que le roi ait fait démolir les deux pavillons dont il n'est plus question. Wriothlesley mentionne deux nouvelles salles de fêtes élevées en 1546 à Hampton Court, ainsi que des banquets et mascarades quotidiens; mais il n'entre dans aucun détail³.

Les fêtes du règne d'Élisabeth sont souvent données dans les palais de la couronne : Hampton Court⁴, Richmond, Windsor et Greenwich, ou bien encore dans les châteaux visités au cours des voyages qu'elle entreprend chaque été dans diverses provinces de son royaume. Nichols a suivi la souveraine pas à pas; il suffit de se reporter à son ouvrage et de le compléter par les comptes des menus plaisirs.

Les constructions spéciales deviennent de plus en plus nombreuses. En juillet 1559, l'on élève, dans le parc de Greenwich, un pavillon qu'on décore de branchages de bouleaux et de toutes sortes de fleurs « cueillies dans les champs ou les jardins ». La reine y donne

1. S. P. H. VIII, IV, a. 3104, f. 19. — *Archaeologia*, XXXIX, 29.

2. S. P. H. VIII, IV, a. 3563, fol. 52, 54 v°, 55, 60. — *Egerton MS.*, 2605. — Hall, f. 165 v°. — Du Bellay, *Mémoires*, L, III.

3. *Chron.*, I, 173. — Hall, f. 262 v°. — Deux documents, Kempe, 96 et *Harl. MS.* 284, f. 120, mentionnent des Banqueting-Houses, mais ne disent pas à quelles fêtes ils ont servi.

4. D. A. Pipe Of. Works, *Miscellaneous*, B. 3332 (1558-1559). — Feuillerat, 97-100 et *passim*.

un banquet, suivi d'un « Masque ». Le mois suivant, le bureau des menus est occupé à décorer un Banqueting-House à Horseley, près de Hampton Court, et à confectionner le vestiaire d'une mascarade de marins et de femmes de la campagne¹.

En 1572, l'ambassade du duc de Montmorency nécessite l'érection d'une nouvelle salle de fêtes construite à Whitehall. C'était un pavillon, c'est-à-dire une charpente, recouverte de onze cent cinquante-trois aunes de toile. La décoration consistait en branches de bouleaux et rameaux de lierre attachés à des lattes de plâtriers, dont tout l'intérieur de la salle était comme lambrissé; il ne fallut pas moins de quatre-vingt-neuf charretées de bouleau, pour ne rien dire du lierre, dont six charges vinrent d'Écosse. Les comptes mentionnent aussi des fleurs attachées à des armatures d'osier qui devaient encadrer les murs, les fenêtres, et servir à l'ornementation du plafond; il est aussi question de peintures diverses, parmi lesquelles les fleurs de lis de France et les roses d'Angleterre. Le sol est jonché de roseaux, d'herbes et de pétales de roses dont le parfum est renforcé par vingt litres d'eau de rose. L'air de la salle devait être lourd de senteurs, car il n'y avait pas moins de quatre-vingt-neuf boisseaux de roses, sans parler des œillets, du chèvrefeuille et des autres fleurs. Un seul fournisseur avait employé jusqu'à deux cent quatorze ouvriers pour les cueillir, les trier et les attacher. Le coût de ce Banqueting-House se chiffre à deux cent vingt-quatre livres, non compris le montant des travaux de charpente². Le ballet représenté et dansé dans la salle paraît avoir été l'un des plus somptueux du règne³.

Lorsque, en 1581, le mariage d'Élisabeth avec le duc d'Alençon parut décidé, une ambassade française se prépara à se rendre en Angleterre pour discuter et régler sur place les conditions de cette union. Le 26 mars, au matin, l'on commença, en toute hâte, les travaux d'une nouvelle salle de fêtes : c'était le jour de Pâques; mais le temps pressait et l'on ne pouvait remettre au lendemain. Il reste plusieurs descriptions détaillées de cette construction, faites d'après les données fournies par sir Thomas Grave, surintendant des bâtiments de la reine. Elle fut élevée du côté sud-ouest du palais de Whitehall; elle était rectangulaire et mesurait trois cent trente-deux pieds de pourtour. La charpente était recouverte d'une toile peinte simulant la rocaille, et surmontée de créneaux qui formaient une terrasse. Les peintures des toiles du plafond représentaient des feuillages de lierre et de houx habilement imités, le soleil, les astres et les armes de la reine, le tout richement doré. Il semble aussi que des branchages et des fleurs pailletées d'or aient séparé les toiles,

1. Machyn, *Diary*, 10 juillet 1559. — Feuillerat, 105, 106.

2. *Id.*, 163-168.

3. *Id.*, 153-162.

formant des sortes de compartiments. L'on employa jusqu'à trois cent soixante-quinze ouvriers; en travaillant sans relâche, ils menèrent le travail à bonne fin, le 18 avril, en trois semaines et trois jours. Ce pavillon coûta dix-sept cent quarante-quatre livres dix-neuf « shillings »¹.

L'on renonça aux fêtes que l'on se proposait d'y donner², mais la salle ne fut point démolie; elle est le premier Banqueting-House permanent de Whitehall. Elle subit des séries de réparations et servit encore au début du règne de Jacques I^{er}, bien qu'il fût déjà question de la remplacer par une construction plus solide. Dans une lettre du 9 avril 1604 au roi Henri IV, Beaumont annonce qu'on attend le connétable de Castille pour Pâques; « à cet effet, ajoute-t-il, la maison de Somerset qui appartient à la reine, lui est préparée, et avait-on proposé de faire réédifier la grande salle qui fut bâtie pour la venue de feu Monsieur d'Alençon en la maison de Whitehall afin de l'y festiner; » mais, continue-t-il dans une lettre écrite trois jours plus tard, « la salle qui se devait rebâtir pour le festiner demeure en l'état où elle est, à cause du temps de sa venue qui n'est pas suffisant pour un si grand ouvrage. » Les deux ballets de 1604 furent dansés dans le « Great hall » de Hampton Court; mais le *Masque de noirceur* et sans doute *Hymenæi* furent représentés dans le Banqueting-House d'Élisabeth.

La reconstruction du Banqueting-House est donc renvoyée; mais on ne la perd point de vue et on la prépare activement. Pendant l'année 1604-1605, l'administration des bâtiments dresse le plan de l'emplacement et des constructions contiguës³. Enfin, en 1606, le roi donne l'ordre de commencer les travaux et l'on démolit le vieux pavillon élevé vingt-cinq ans auparavant. Stow dit qu'il était légèrement bâti et « pourri »; il vante, par contre, la solidité et la majesté du nouvel édifice qui, à ces qualités, ajoutait encore celle d'être plus grand que le précédent⁴.

Camden rapporte que la reconstruction fut achevée le 12 octobre 1607, mais l'aménagement et la décoration ne furent terminés que dans les premiers jours de l'année suivante, tout juste à temps pour le *Ballet de beauté*⁵.

1. *Harl. MS.* 293, p. 217, reproduit à peu près textuellement dans Holinshed, p. 1315, b. — Stow reproduit textuellement Holinshed, sauf les deux lignes de la fin : « As I was crediblie informed », etc. — *Annales*, 688, b. — V. aussi *D. A. Aud. Of.* B. 2413, R. 12. — *C. S. P. Spain*, Eliz. III, p. 91, 6 avril 1581. L'ambassadeur d'Espagne mentionne la hâte avec laquelle l'on travaille au B. H. — Pour la terrasse du B. H., v. *S. P. J. I*, XII, a. 6; *id.*, LIX, a. 17.

2. Feuillerat, 340.

3. *D. A. Aud. Of. (Works)*, B, 2418, R. 37.

4. *Annales*, 897, a.

5. *Annals*, oct. 12, 1607. — *S. P. J. I*, XXXI, a. 2. — *C. S. P. Ven.*, XI, a. 149. — Stowe, 897, a : « The first of January [1608]... in the great banqueting-house... the Prince performed his first feats of armes. »

Pendant les travaux, le « Masque », composé par Campion pour les noces de lord Hay, fut dansé, le 6 janvier 1607, dans la grande salle du palais de Whitehall, « The Great hall ». Elle avait déjà servi pour le ballet du mariage de sir Philip Herbert, le 27 décembre 1605, le Banqueting-House étant sans doute occupé par les ouvriers qui préparaient les gradins et la mise en scène du *Masque de noirceur*¹. D'après le plan de la salle et de la scène dressé par Inigo Jones pour la pastorale de *Florimene*, ainsi que le plan de Whitehall en 1680, gravé par G. Vertue, le « Great hall » était de dimensions moindres que le Banqueting-House actuel; il devait mesurer aussi près que possible quatre-vingt-neuf pieds de long sur trente-neuf de large². Les comptes des bâtiments et du trésorier de la Chambre du roi montrent que cette salle servait, le plus souvent, aux représentations dramatiques.

Le nouveau Banqueting-House fut construit sans doute en briques et en pierre. Il n'est pas facile de se représenter l'extérieur, mais l'on sait que, comme le précédent, l'édifice était surmonté de crêneaux et appartenait sans doute au même style que l'ancienne porte de Holbein, « Holbein's Gate, » située tout auprès.

L'aumônier Busino a laissé de cette salle une description qui, complétée par les comptes des bâtiments du roi, en donne une idée assez nette. De chaque côté se dressait une double rangée de onze colonnes superposées, celles du bas doriques, celles du haut ioniques avec frises et corniches. Les premières supportaient une galerie; les secondes, le plafond, et toutes étaient richement décorées; les colonnes doriques étaient peintes de manière à simuler le marbre, les autres avaient leurs bases, leurs chapiteaux et partie des fûts rehaussés d'or. Les sculptures des frises, et certains motifs tels que des roses, étaient également dorés; enfin, les balustrades des galeries imitaient le marbre. Busino admire la voûte « d'où pendent, dit-il, des anges et certaines grandes fleurs » dont il est question, à maintes reprises, dans les comptes des travaux³.

Jacques I^{er} eut néanmoins une impression fâcheuse lorsqu'il inspecta les travaux à son passage à Londres, en septembre 1607 : les colonnes placées devant les fenêtres interceptaient la lumière du jour et le roi laissa éclater son mécontentement⁴. Lorsque tout fut fini, le souverain semble être revenu sur cette mauvaise impression, car, à la fin du *Masque de beauté*, Jacques I^{er}, enthousiasmé par le spectacle et grisé par la flatterie, déclara à l'ambassadeur vénitien Zorzi Giustiniano, qu'il avait voulu inaugurer par une fête

1. S. P. J. I, XII, a. 6.

2. Lansdowne MS. 1171. — A. Survey of the Royal Palace of Whitehall... A. D. 1680. Surveyed by J. Fisher, drawn and publish'd by George Vertue, 1744.

3. D. A. Aud. Of. (Works), B. 2418, R. 38 et 39; id., B. 2419, R. 40. — Pells' Order Books, VI, f. 51 et 235. — Venetian transcripts, vol. CXLII, 67 et suiv.

4. S. P. J. I, XXVIII, a. 51 (16 sept. 1607).

éblouissante la grande salle, que ses devanciers lui avaient laissée « construite tout simplement en bois, et qu'il avait transformée en pierre ». Howes, le continuateur de Stow, appelle le nouveau Banqueting-House : « the beautifull roome at Whitehall, » et Busino, on vient de le voir, ne lui ménage pas son admiration¹.

Les « Masques » furent sans doute tous donnés dans le Banqueting-House, à quelques exceptions près. En 1613, celui-ci étant occupé par les décors du *Ballet des Lords* (14 février), l'on dut aménager le « Great hall » pour le ballet de Chapman (15 février). Le « Masque » de Beaumont devait être dansé dans le « hall » dès le lendemain ; mais il fut renvoyé au 20 pour diverses raisons : afin d'atténuer le désappointement causé aux membres de l'Inner-Temple et de Gray's Inn, leur divertissement fut représenté dans le Banqueting-House². Le « hall » était une vieille salle, servait aux comédiens, et l'on s'en contentait comme d'un pis aller. En 1618, par exemple, les étudiants de Gray's Inn refusèrent d'y exécuter leur ballet, et le renvoyèrent aux premiers jours du Carême, faute de pouvoir disposer du Banqueting-House que l'on aménageait pour la reprise du « Masque » du prince³.

Le 12 janvier 1619, le Banqueting-House fut complètement détruit par un incendie. Le feu fut mis soit par un menuisier occupé à réparer un décor, soit plutôt par deux balayeurs qui vinrent chercher, en s'éclairant d'une chandelle, des objets volés qu'ils avaient dissimulés sous les gradins ou derrière les décors du ballet du 6 janvier, laissés dans l'état en vue d'une reprise. Quoi qu'il en soit, les toiles peintes et les châssis s'étant enflammés, le feu gagna les gradins et la charpente avant l'arrivée des secours. Le plomb dont le toit était recouvert se mit à fondre et rendit l'approche du foyer fort dangereuse : plusieurs personnes furent sérieusement blessées. Il fallut donc renoncer à sauver le Banqueting-House et se hâter de faire la part du feu en démolissant quelques constructions avoisinantes, mesure de prudence d'autant plus nécessaire que le vent chassait les flammes vers le palais. Par un bonheur inespéré, il tourna au moment même où l'on craignait de voir tout Whitehall réduit en cendres. Quoi qu'en aient dit certains contemporains, l'accident provoqua un véritable affolement : tous les voleurs de Londres accoururent en un clin d'œil, pénétrèrent à la faveur du désordre dans la demeure royale, arrachèrent les tentures et emportèrent jusqu'au lit du souverain⁴.

1. C. S. P. Ven., XI, a. 54. — Stow, p. 910, b.

2. S. P. J. I, LXXII, a. 30. — Winwood, III, 435.

3. S. P. J. I, XCV, a. 23.

4. Sur l'incendie, v. *Colton MS. Titus*, B. VIII, 376. — *S. P. Holland, Correspondence*, vol. LXXXVIII, 12 janv. 1619, sir R. Naunton à Carl. — *S. P. J. I*, CV, a. 40, a. 41 et a. 60. — *H. M. C. Ap. XII^e Rep.*, Pt. I, p. 103 (deux lettres). — Goodman, II, 175 et 187. — Pétitions des blessés, *S. P. J. I*, CXI, a. 63 ; *id.*, CXVIII, a. 89.

Les cendres étaient à peine froides que le roi décida de rebâtir le Banqueting-House. La Cité de Londres offrit de prendre les travaux à sa charge et de les faire exécuter par ses ouvriers pour ménager les finances royales et obtenir quelques avantages en retour. Elle fit même dresser un plan ou un devis¹. Pour une raison ou une autre, l'offre de la Cité ne fut pas acceptée, et l'on confia la reconstruction au surintendant des bâtiments du roi : Inigo Jones. Un devis du nouvel édifice fut établi le 19 avril, renvoyant au modèle d'une salle de cent dix pieds de long, cinquante-cinq de large, avec un sous-sol voûté de seize pieds de haut; le tout devait coûter neuf mille huit cent cinquante livres². Les travaux commencèrent le 1^{er} juin³; la direction en fut donnée au « chef mason » Nicolas Stone⁴. Jones avait bien entendu la haute main sur lui, mais il était forcé, par ses fonctions de surintendant, de voyager de palais en château pour y exécuter les réparations nécessaires, ou de précéder le roi dans ses « Progrès » pour aménager les résidences de la cour. La lenteur avec laquelle les matériaux arrivaient⁵, la défection inopinée d'une vingtaine de maçons contre lesquels Jones était désarmé⁶, l'absence, pendant près de cinq mois, d'un des maîtres maçons⁷, retardèrent les travaux et en renvoyèrent l'achèvement à la fin de mars 1622⁸.

Il est inutile de décrire un monument qui subsiste encore et une visite au Banqueting-House, un coup d'œil sur une des illustrations des ouvrages de Loftie ou de Sheppard en disent plus long que plusieurs pages. Chacun peut juger de l'élégance de ce monument qui reste le chef-d'œuvre d'Inigo Jones. Il excita l'admiration générale, mais, en même temps, il ne fit que mieux ressortir toute la laideur du vieux palais de Whitehall, amas informe de constructions sans caractère⁹. L'on sait que dans l'idée d'Inigo Jones, le Banqueting-House devait être englobé dans une reconstruction générale du palais; faute d'argent, elle ne fut jamais entreprise; il est vrai que les projets de l'architecte étaient au moins ambitieux,

1. *Holl. Cor.*, vol. LXXXVIII, 23 janv. 1619. — *S. P. J. I*, CV, a. 63 et 67. — Goodman, II, 176.

2. *S. P. J. I*, CVIII, a. 55 (19 avril 1619).

3. *D. A. Aud. Of. (Works)*, B. 2489, R. 370.

4. *Id.*, B. 2422, R. 49. — Stone vient d'être l'objet d'une étude que je signale sans l'avoir lue : Bullock (A. E.), *Some Sculptural Works of Nicholas Stone* (1586-1647). London, 1908.

5. *H. M. C. Ap. XVth Rep.*, p. 40 (15 juillet 1620).

6. *S. P. J. I*, CXVI, a. 69 (16 août).

7. *H. M. C. Ap. IVth Rep.*, p. 310 (4 avril 1622).

8. *D. A. Aud. Of. (Works)*, B. 2489, R. 370.

9. *S. P. J. I*, CXX, a. 106. — Sur Whitehall, v. A. Dobson, *Old Whitehall and the Banqueting-house*. — W. J. Loftie, *Whitehall*. — E. Sheppard, *The Old Royal Palace of Whitehall*. — Wheatley, *L. P & P*. — H. Glapthorne, *Whitehall* (1642). — V. l'inscription latine préparée pour le nouveau B. H., *S. P. J. I*, CXXIV, a. 130.

car si les plans qu'il a laissés avaient été exécutés, le nouveau palais de Whitehall eût été de beaucoup la plus vaste des résidences royales¹. L'on s'en tint au Banqueting-House, qui avait déjà coûté quatorze mille neuf cent quarante livres quatre « shillings » et un « penny » et demi, total supérieur de cinq mille livres à celui du devis².

Les « Masques », pendant cet intervalle, avaient été représentés dans le « Great hall »³. La nouvelle salle fut sans doute inaugurée par la première représentation du *Ballet des Augures* (6 janvier 1622); la fête de la Saint-George y fut célébrée le 23 avril; en tout cas, l'on sait que le Banqueting-House servit à la reprise du « Masque », le 6 mai suivant⁴. A part quelques ballets et pastorales donnés à Somerset House, les « Masques » de la cour eurent pour théâtre le nouvel édifice jusqu'en 1635, le dernier étant *Le Temple d'Amour* de Davenant, dansé le 10 février par la reine et ses dames. Le 16 mai 1635, en effet, les peintures du plafond, par Rubens et Jordaens, furent mises en place et le roi, craignant qu'elles n'eussent à souffrir de la fumée des candélabres et des torches, renonça à se servir pendant quelque temps du Banqueting-House. Les comptes des bâtiments royaux pour les années 1635-1636 mentionnent les frais d'aménagement du « Great hall » pour une pastorale; mais la vieille salle devait offrir des inconvénients, car le souverain, voulant divertir sa cour privée depuis près de trois ans de sa distraction préférée, ne se décide pas à en tirer parti pour les ballets de 1638. D'autre part, amateur respectueux des œuvres des grands maîtres, il ne peut se résoudre à exposer le plafond du Banqueting-House à la chaleur et à la fumée des chandelles et des flambeaux de cire répandus à profusion dans la salle et sur les décors. Le danger était d'autant plus menaçant que Jones, à en croire son rival Balthazar Gerbier, avait négligé de ménager dans le plafond des issues pour laisser échapper l'air chaud et la fumée⁵. Il ne restait donc à Charles I^{er} d'autre parti que de faire construire une nouvelle salle

1. Kent, *The Designs of Inigo Jones*.

2. V. divers paiements : Modèle du B. H. : D. A. Aud. Of., B. 391, R. 57. — *Pells*. O. B., vol. XVIII, f. 103, 112, 118, 135; vol. XIX, f. 8, 74, 95, 130, 155, 164; vol. XX, f. 8, 72, 83, 203; vol. XXI, f. 53. — H. M. C. Ap. IVth Rep., p. 301, b.; *id.*, Ap. VIIth Rep., p. 257. — L'« Office of Works » a dressé un compte à part. Aud. Of., B. 2489, R. 370.

3. S. P. J. I, CV, a. 63. — *Finetti Philox.*, p. 58. — D. A. Aud. Of., B. 2422, R. 49.

4. D. A. Aud. Of., B. 391, R. 60 : « ... making ready... the banquetting house for the Masque the first tyme. » Le *M. of Augurs* fut représenté la première fois le 6 janvier, et pour la seconde, le 6 mai. *Finetti Philox.*, p. 103, 104.

5. *Britannia Triumphans*. — Balthazar Gerbier, *A Briefe Discourse concerning the three chief principles of magnificent building*, p. 40. — Émile Michel, *Rubens*, p. 427. Les peintures, achevées le 11 août 1634, ne furent pas envoyées à ce moment en raison du mauvais état des finances anglaises : elles furent payées trois mille livres.

et, le 29 septembre 1637, le lord chambellan signait le « Warrant » qui enjoignait à Jones de commencer, dans la première cour du palais, les travaux dont il s'était déjà entretenu avec le souverain, afin de les terminer pour les fêtes de Noël ¹.

Le nouveau local était une vaste construction en planches, recouverte de tuiles et reposant sur des fondations en briques; elle mesurait cent douze mètres de long, cinquante-sept de large et cinquante-neuf de haut; ainsi ses dimensions dépassaient celles du Banqueting-House lui-même. Cette nouvelle salle est appelée tour à tour « [The] great new Masking room..., The new masking house »; elle fut achevée en deux mois et servit aux trois derniers « Masques » : *Britannia Triumphans*, *Luminalia* et *Salmicida Spolia* ².

D'année en année, les comptes mentionnent les frais des préparatifs des divers Banqueting-Houses ou du « hall » en vue des fêtes de la cour: ce sont, malheureusement, des indications trop brèves pour qu'il soit possible d'arriver à se faire une idée vraiment satisfaisante de la disposition et de l'aménagement de la salle. Il semble néanmoins qu'il y ait eu quatre sortes de places: le dais royal avec les tabourets des ambassadeurs, des banquettes, des loges, enfin des gradins ³.

Le dais du souverain fait face à la scène et se trouve flanqué des escabeaux des ambassadeurs: ceux-ci sont assis de part et d'autre, mais hors du dais, et, selon leur importance, en ligne droite avec le roi ou en biais un peu en avant. Ainsi, en 1623, le tabouret de l'ambassadeur de France est à l'alignement du siège royal, tandis que celui de l'ambassadeur vénitien est légèrement en avant ⁴.

Les questions de préséance ayant soulevé bon nombre de querelles et même des incidents diplomatiques, Jacques I^{er} profita de l'incendie du Banqueting-House pour décider que désormais les représentants des souverains étrangers seraient placés dans une loge à sa droite, en avant du dais, et pourvue d'escabeaux, de coussins et de tentures sur les accoudoirs. A ce moment-là, en effet, les deux

1. Deux warrants; *Lord Chamberlain's Depart.*, vol. DCCXXXIX, p. 195, 205.

2. *Strafford Letters*, II, 130 et 140. — Comptes des travaux, *D. A. Aud. Of. (Works)*, B. 2423, R. 69 — V. *Lansdowne MS.* 1171, pour *Salm. Spol.* et *D. A. Aud. Of. (Works)*, B. 2429, R. 71. — Remaniements et démolition: *L. Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXIX, p. 389. — *Journal of the House of Commons*, 16 juillet 1645.

3. Dans les comptes des *Works* et du *Treasurer of the Chamber*. Il y a quelques indications, mais sans grand intérêt, dans le *M. of Lord Hay*, le *Somerset M. de Campion*, *Love restored*, *News from the new World* et *The Triumph of Peace*. L'on trouve aussi mention de la préparation d'autres locaux pour les Masquers. *D. A. Aud. Of.*, B. 383, R. 45, préparatifs dans le logement du lord trésorier « for the Maske for the King and Queene and Ladies ». Plus loin, le « Chamber » du lord trésorier est préparé « for the Maskers to attyer themselves » (fév. 1608, *Haddington M.*). *Id.*, B. 389, R. 48; *id.*, 391, R. 59: l'on prépare « the privie chamber » pour « the Princes practysinge ».

4. Finnett, p. 31, 115, 196. — *Venetian transcripts*, vol. CXLII, f. 67 a. — *C. S. P. Ven.*, X, 323.

ambassadeurs les plus pointilleux et les plus turbulents, ceux de France et d'Espagne, étaient absents de la cour. L'occasion parut des plus favorables pour introduire une réforme, d'autant mieux que le représentant de Venise était lui-même un nouveau venu. Il fut facile d'appliquer la mesure pour la reprise du « Masque » dans le « Great hall », en février 1619¹; mais, dès 1621, le maréchal de Cadenet reparaisait à la droite du roi et, à la seconde représentation, l'ambassadeur d'Espagne se crut obligé, lui aussi, de reprendre sa place auprès du souverain. Les difficultés recommencèrent comme par le passé². Il fallut recourir à d'autres moyens et, en 1638, les ambassadeurs ne reçurent pas d'invitations officielles; ils assistèrent au ballet de *Britannia Triumphans*, placés parmi les spectateurs³.

Sir John Finnett, maître de cérémonies de la cour, et Busino parlent de bancs ou banquettes, mais sans en indiquer au juste la place. L'aumônier vénitien se borne à dire que « les hauts dignitaires de la couronne et des cours de justice étaient assis sur des bancs »⁴; de son côté, Finnett donne à entendre qu'il y avait plusieurs « forms » ou banquettes où les nobles étaient placés selon leur rang. Parfois, à titre de faveur, l'on y admettait certains étrangers : le fils de l'ambassadeur d'Espagne et l'agent diplomatique de l'Archiduc prennent place sur un « banc où sont assis les lords, au dessous des barons anglais, écossais et irlandais, tout comme les fils des ambassadeurs de Venise et de Savoie, lors du « Masque » précédent ». La suite du maréchal de Cadenet est répartie, selon le rang de ceux qui la composent, « sur un banc derrière les lords », dans une loge et sur des gradins. De ces quelques extraits, il semble résulter d'abord qu'il y avait plusieurs bancs placés l'un derrière l'autre, puis que c'étaient des places d'honneur; il est donc probable qu'elles se trouvaient près de celle du souverain : elles formaient, sans doute, les premiers rangs dans le bas⁵.

Busino, décrivant le Banqueting-House de 1608, dit que la salle était disposée comme un théâtre, avec des loges solidement construites, des deux côtés⁶. Les comptes des bâtiments renferment le montant des frais de l'érection des gradins dans le bas et les galeries, mais il n'y est pas fait mention des loges. Il est possible que les gradins fussent divisés tout naturellement en loges par les colonnes de la salle. Les ambassadeurs ou leurs familles assistent parfois aux « Masques » dans ces loges. Elles furent maintenues dans le Banqueting-House de 1622 et le « new masking house »

1. Finnett, p. 58.

2. *Id.*, 71, 73.

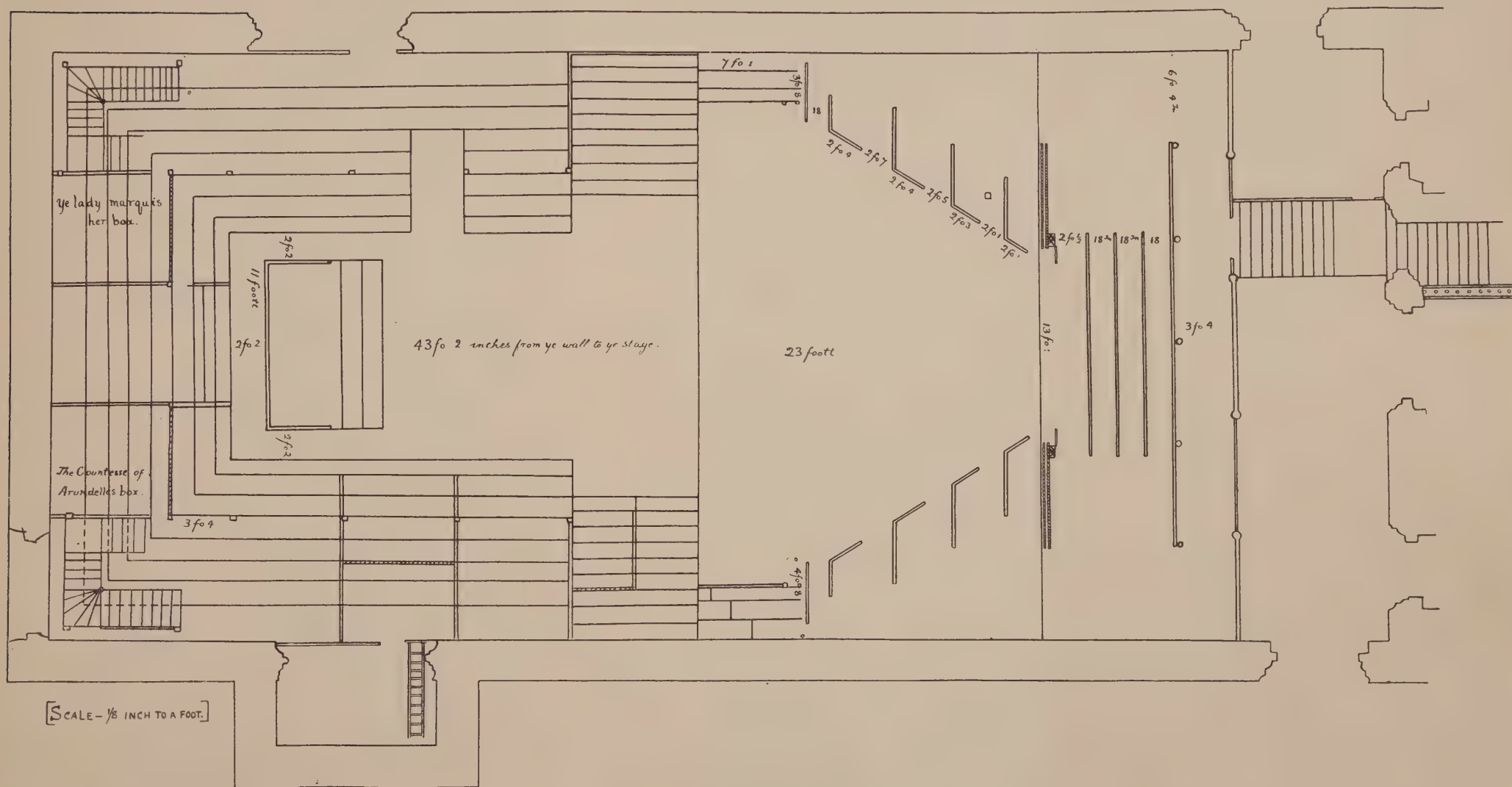
3. *Strafford Letters*, II, 150.

4. *Ven. trans.*, vol. CXLII, p. 70 et suiv.

5. Finnett, 31, 32, 71, 115.

6. *Ven. trans.*, vol. CXLII, f. 67 a.

[Copie du plan par Inigo Jones de la salle et de la scène pour la représentation de la pastorale de *Florimène* (21 ou 23 déc. 1635), d'après LANSDOWNE MS. 1171.]



de 1638. Certaines se trouvent marquées sur le plan du « Great hall » dressé en vue de la pastorale de *Florimene* (1635)¹.

Les gradins, dont certains tout au moins s'élevaient au-dessus des loges, étaient, ainsi que les galeries, réservés à des spectateurs plus modestes. Dans le Banqueting-House actuel, les degrés s'élevaient sur les côtés à sept rangées et à quatre dans la galerie centrale².

Quelques « Masques » eurent lieu dans le « hall » de Somerset ou Denmark House. Le premier remonte au 19 février 1617 et fut présenté à la reine Anne par ses musiciens français³. Henriette-Marie fit danser deux ballets à Somerset House en 1626, tous deux pendant le séjour à Londres de l'ambassadeur Bassompierre⁴. Enfin, en 1632 ou 1633, Jones construisit, dans la cour pavée de Somerset House, une salle en planches pour une pastorale et un « Masque »; elle était d'ailleurs assez petite, n'ayant que soixante-seize pieds de long, trente-six de large et trente de haut⁵.

Non loin du palais de la reine, York House, demeure du grand favori Buckingham, fut le théâtre de fêtes célèbres et de trois « Masques », le premier composé par un danseur émérite, le jeune Maynard, en l'honneur du roi, du prince et des ambassadeurs espagnols (18 novembre 1623); le second offert à l'ambassadeur Bassompierre (15 novembre 1626); le troisième représenté quelques jours avant le départ du favori pour l'expédition de l'île de Ré. D'après Balthazar Gerbier, Charles I^{er} avouait qu'il avait vu chez son favori une mise en scène aussi belle que celle des ballets de la cour, et dans une salle qui n'avait pas, à beaucoup près, les dimensions du pavillon de Whitehall puisqu'elle ne mesurait que trente-cinq pieds de côté⁶. Lorsqu'en 1617, le baron de la Tour vint en ambassade à Londres, lord Hay donna en son honneur au « Wardrobe » un banquet qui fit scandale, suivi d'un « Masque » par Jonson⁷. Le 8 janvier 1621, il offre un nouveau festin accompagné d'un « Masque », à la venue du maréchal de Cadenet : cette fois-ci la fête a lieu à Essex House⁸.

Nous avons déjà cité plusieurs ballets des « Inns of Court » qui

1. C. S. P. Ven., XI, a. 945. — Finnett, p. 73, 115, 196. — *Strafford Letters*, II, 150. — V. aussi *Lansdowne MS.* 1171.

2. D. A. Aud. Of. (Works), B. 2423, R. 52. — Finnett, 196. — Whitelocke, *Memorials*, p. 19. Sur les gradins, leur disposition et leur construction, v. Sabbatini, *Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Teatri* (1638), p. 55 et suiv.

3. S. P. J. I, XC, a. 79. — D. A. Aud. Of. (Works), B. 2421, R. 47.

4. Finnett, 190. — H. M. C. XIth Rep., p. 96, 4 déc. 1626 (*Salvetti's News letters*).

5. D. A. Pipe Of. (Works), 3266 (1^{er} oct. 1632. — 30 sept. 1633).

6. S. P. J. I, CLIV, a. 55. — Finnett, 191. — H. M. C. Ap. I, XIth Rep., p. 94 et p. 118. — *Court and Times of Charles I*, I, 223, 225, 226. — B. Gerbier, *A Brieve Discourse*, p. 42.

7. *Lovers made Men*. — S. P. J. I, XC, a. 79.

8. Finnett, 72. — S. P. J. I, CXIX, a. 24.

furent dansés à la cour. Le Inner Temple hall où furent représentés les « Masques » de Browne et de Middleton n'existe plus. Par contre, l'on peut encore admirer la grande salle du Middle Temple. Bâtie en 1572, elle fut consacrée en quelque sorte par la représentation mémorable de *La Nuit des Rois*, de Shakespeare (1601); ses dimensions imposantes, cent pieds de longueur sur quarante-deux de largeur et quarante-sept de hauteur, en firent une salle de fêtes splendide où se succédèrent d'année en année des « revels » maintenant oubliés. C'est à peine si l'on se rappelle que le futur duc de Buckingham y fut fêté, lorsqu'il reçut du roi le titre de comte : cette réception se composa d'un « Masque » dont le titre et l'auteur nous sont inconnus¹. Le ballet du *Triomphe du Prince d'Amour* fut présenté dans cette salle, le 24 février 1636, avec de nombreux et somptueux décors.

La grande salle des marchands tailleurs, « The Merchant Tailors' Hall², » servit également à des réceptions de la municipalité et à certains ballets. En 1613-1614, Middleton composa son *Masque de Cupidon* pour les fêtes offertes par le « Lord Mayor » au roi et à la cour, à l'occasion des noces du comte de Somerset, et ces réjouissances eurent pour scène la salle de la corporation des tailleurs³. En 1634, le « Masque » de Shirley y fut repris devant les souverains, invités à un banquet par la municipalité de la cité de Londres⁴. Il est impossible, sans trop s'éloigner de Londres et de Whitehall, de parler des diverses résidences seigneuriales : Ashby, Caversham House, Burleigh, Belvoir, et les autres, où furent dansés et représentés quelques « Masques ». Outre que leur nombre est assez restreint, ces ballets furent donnés de droite et de gauche, de sorte que le local ne put avoir aucune influence sur le développement de la décoration et de la mise en scène. Bornons-nous à quelques mots sur Ludlow Castle, rendu à jamais illustre par le *Comus* de Milton. Le château est en ruines et l'herbe pousse entre les débris de la salle où retentirent les vers du poète; il est néanmoins possible de retrouver ses dimensions qui surprennent, tant elles paraissent petites. Elle ne mesurait en effet que soixante pieds de long sur trente de large : la mise en scène devait donc être peu importante et même resserrée; mais le génie du poète était assez puissant pour ouvrir devant les spectateurs des horizons sans bornes⁵.

1. S. P. J. I, XC, a. 25. — V. Loftie (W. J.), *The Inns of Court*. — Heckethorn (C. W.), *Lincoln's Inn Fields*. — Spilsbury (W. H.), *Lincoln's Inn; its ancient and modern Buildings*.

2. Wheatley, v. aussi Way, *The Ancient Halls of the City Guilds*.

3. *Works of Middleton* (éd. Bullen), vol. I, introd. — S. P. J. I, CVIII, a. 69.

4. Whitelocke, *Mem.*, p. 21.

5. *Works of J. M.* (Globe ed.). Introductions by Professor Masson, p. 420, 421.

II

Le premier « Mask » est une simple entrée de danseurs travestis, sans machines ni décors; il diffère en cela des autres divertissements de la cour qui se parent d'une mise en scène éblouissante. Dès 1494, Henri VII donne à Westminster Hall un banquet suivi d'une pièce, d'un « Pageant » de Saint Georges avec un château » et de danses par douze chevaliers et douze dames, tous déguisés¹. L'on n'aurait sans doute aucune peine à découvrir, dans les comptes de la garde-robe royale, des exemples beaucoup plus anciens: l'emploi de la mise en scène dans les fêtes de la cour se perd dans la nuit des temps.

Elle était d'un usage courant au xiv^e siècle et même avant pour les entrées solennelles des souverains dans la capitale. En 1377, à l'occasion de son avènement, Richard II passa en grande pompe à travers les rues de Londres; à l'un des carrefours, ses regards s'arrêtèrent sur un château flanqué de quatre tours, où se tenaient des vierges revêtues de robes blanches. A l'approche du roi, elles se mirent à agiter des rameaux d'or en signe d'allégresse, et firent pleuvoir sur son auguste personne des florins d'or, mais « sophistiqués », « *florenos aureos sed sophisticos* »². A chaque entrée des souverains anglais ou étrangers, ces spectacles se renouvellent et deviennent, à chaque fois, plus nombreux, plus importants et plus éclatants. La plupart revêtent un caractère religieux: ici l'on contemple face à face et sans voiles la Trinité et toutes les splendeurs du Paradis³; là, c'est saint Jean Baptiste dans le désert, mais un désert qui, à en juger par la variété des arbres et le nombre des bêtes fauves, n'a rien de l'aride solitude où l'on représente d'ordinaire le Précurseur⁴. Les décorateurs s'inspirent souvent des allégories si en vogue dans la littérature du temps. Du haut d'une tour, trois dames, Nature, Grâce et Fortune, souhaitent la bienvenue à Henri VI; elles sont escortées de quatorze vierges qui offrent au roi, les unes les dons de l'Esprit Saint, les autres ceux de la Grâce et lui chantent ensuite un joyeux « rondel ». Ailleurs se dresse le temple de Sapience, soutenu par les sept colonnes des Sciences et Arts libéraux. Dame Sapience y siège entourée des Sciences: chacune d'elles est escortée de son représentant le plus illustre,

1. Harl. MS. 6113, f. 169, et Kingsford, 200.

2. Walsingham, *Historia Anglicana*, I, 331.

3. *Liber Albus*, éd. Riley, III, 457-461.

4. Wright (T.), *An Alliterative Poem on the Deposition of Richard II*, p. 31. Id., *Political Poems and Songs*, I, 282.

telles qu'on les voit à Florence dans la fresque bien connue de la chapelle des Espagnols (Santa Maria Novella)¹. De temps en temps, aux splendeurs de la mise en scène s'ajoutent les merveilles des « feintes » ou trucs. L'on regarde descendre d'une tour un jeune garçon et une jeune fille enfermés tous deux dans des nuages et suspendus dans l'air, prodige inouï que le brave Richard de Maydiston n'essaie même pas d'expliquer : « *Quo tamen ingenio nescio, crede mihi* »². Ainsi les Anglais avaient une longue expérience de la mise en scène, et professaient depuis longtemps pour les spectacles ce goût si vif que Sidney, Jonson, Dryden et Addison devaient leur reprocher tour à tour et en pure perte.

L'exemple leur vient d'en haut, car, à la cour des Tudors, toutes les fêtes servent de prétextes à des déploiements d'une mise en scène somptueuse. Aux joutes du mariage d'Arthur et de Catherine d'Aragon, tenants et assaillants pénètrent dans la lice en grande pompe. Le duc de Buckingham fait son entrée enfermé dans une chapelle drapée de tentures de satin blanc et vert et brodées sur toutes leurs faces de quatre grandes roses rouges; elle est aussi recouverte de toile bleue et surmontée de pignons sculptés, peints et dorés avec art. Après avoir fait dans sa chapelle le tour du champ, le duc arrive en face du roi; il apparaît alors armé de pied en cap, son casque orné d'un beau panache de plumes d'autruche. Sa monture est richement caparaçonnée de velours bleu brodé de quatre grands châteaux d'or. Le marquis de Dorset entre caché dans une tour recouverte d'étoffe noire et de drap d'or; tout auprès se tient un ermite. D'autres arrivent après lui, l'un dans un navire, toutes ses voiles au vent; l'autre, dans une montagne au sommet de laquelle est juchée une jeune fille, les cheveux dénoués sur les épaules³. Parmi ces machines, certaines étaient portées à bras d'hommes; certaines, semble-t-il, montées sur des chars. Les « Disguisings » des soirées suivantes pénètrent dans Westminster Hall « portés et présentés » sur des chars ou « Pageants ». Les joutes du couronnement d'Henri VIII ne le cèdent pas en splendeur à celles de 1501; au nombre des machines figurait un parc planté d'arbres : l'on y voyait courir les cerfs parmi les broussailles et les fougères; le tout était placé sur un char traîné ou poussé par

1. *Liber Albus*. u. s.

2. Wright. — A ces sortes de tableaux vivants font suite des arcs de triomphe avec personnages vivants. Holbein est l'auteur de celui que les Allemands du Stillyard élèvent pour l'entrée d'Anne de Clèves (31 mai 1533) et qui représente le Parnasse. V. His (E.), *Dessins d'ornements de Hans Holbein* — Davies, *H. Holbein*, p. 145, 146. — Rubens, plus tard, dessine les arcs et les chars pour l'entrée de Ferdinand à Anvers. V. E. Michel, *Rubens*, ch. xx. — Les Pageants allégoriques subsistent jusque sous le règne de Charles II; v. ceux de son entrée à Londres dans *H. M. C. Ap. Vth Rep.*, p. 175. — Voir sur ces spectacles en France et l'influence anglaise, Bapst (G.), *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 100.

3. Kingsford, p. 250-252. — Grose and Astle, *Ant. Rep.*, II. 298.

des hommes cachés en dessous ¹. Un beau matin du mois de mai 1511, le jeune roi, suivi de la jeunesse dorée de sa cour, s'enfonce dans les bois pour y faire la cueillette des frais rameaux d'aubépine. Au retour de cette chevauchée, il rencontre, au sommet d'une colline, un navire toutes voiles dehors; le capitaine énumère au souverain les ports lointains où il a fait escale, et s'informe des brillants faits d'armes accomplis à sa cour pour les faire connaître à travers le monde. Il annonce ensuite à un héraut que sa nef s'appelle Gloire et porte une cargaison de bon renom. Alors, le héraut, se transformant en pilote, fait savoir au capitaine qu'en doublant le cap de Gentillesse, il entrerait dans la baie de Hardiesse et y trouverait des acquéreurs pour sa précieuse marchandise. Le roi assure qu'il sera du nombre, et le vaisseau, ayant tiré une salve, navigue, bannières et drapeaux au vent, jusqu'à l'entrée de la lice où commencent les joutes ².

Ces chars ou « Pageants » constituent à peu près tout le décor dans les fêtes de cour des premières années du xvi^e siècle et en particulier des « Disguisings ». Annoncé par une musique éclatante ou sonore, le char arrive du fond de la salle, passe devant les gradins garnis de spectateurs et s'avance jusqu'au dais. Parfois il semble se mouvoir de lui-même : ceux qui le traînent ou le poussent sont habilement cachés soit sous le « Pageant » soit dans des corps d'animaux monstrueux; les spectateurs sont émerveillés comme le fut le bon Froissart lorsqu'il vit entrer, au banquet du couronnement d'Isabeau de Bavière, un château « sur quatre rouës qui tournoient par dedans moult subtilement » ³.

Les trois chars des « Disguisings » de 1501 forment, par leur juxtaposition même, une sorte de décor devant lequel se joue le petit drame. Le château paraît le premier, et, après avoir été exposé aux regards des souverains, recule et se place par côté pour laisser le passage libre au navire; celui-ci se dirige à son tour vers le dais et jette l'ancre à une petite distance du premier « Pageant ». Les ambassadeurs qui le montaient ayant fini leur mission auprès des dames du château, la montagne fait son entrée avec les chevaliers, et se range à côté du navire. La forteresse une fois prise d'assaut, les dames se rendent et se préparent à danser; à ce moment l'on fait reculer les trois machines pour laisser la place libre. Le plus souvent, il n'y a qu'un char, qui, après avoir servi à l'entrée des « Disguisers », est relégué au fond de la salle en attendant que les danseurs le regagnent pour se retirer ⁴.

1. Hall, f. 5 r^o et v^o.

2. *Id.*, f. 11 v^o.

3. *Chroniques*, liv. IV, ch. I.

4. Hall, f. 11 r^o, 15 v^o, 22 r^o, 55 v^o. — *Revels* 217, p. 252 : « ... this pageant or gardyn at tyme a vysyd to the Kyngs presens... and after that... the sayd pageant Retretyd bak and then dyssendyd the... personages, » etc.

Les « Pageants » représentent tour à tour des montagnes, des châteaux, des pavillons, des jardins dont nous avons déjà cité les noms dans les pages qui précèdent. Ils sont solidement bâtis et montés sur de fortes roues de charrettes de brasseurs¹. Il en est de fort lourds : l'un d'eux est si chargé qu'il crève le plancher de la salle où on le construit². A son poids déjà considérable vient s'ajouter celui des trente personnes qui le montent, ce qui, constate Gibson, le rendit « merveilleusement pesant à mouvoir et porter, d'autant qu'il alla d'un bout de la salle à l'autre, revint et tourna³. » L'on possède les dimensions de certains de ces « Pageants » : l'un mesure vingt-six pieds de long sur seize de large, il est parmi les moins grands puisqu'il ne portait que quatre personnes; il est vrai que ces quatre personnes étaient quatre chevaliers en armes et de plus montés sur leurs chevaux bardés de fer; le poids était fort considérable, car il ne fallut pas moins de quarante hommes pour traîner ce char⁴. Un autre « Pageant » a trente-six pieds de long, vingt-huit de large, et dix de hauteur⁵.

La décoration est quelquefois cachée par un rideau : en 1511, le char s'avance à une certaine distance dans la salle et s'arrête; un gentilhomme en descend, se dirige vers la reine, et lui annonce l'arrivée des danseurs; on enlève alors une grande tapisserie d'Arras, tendue devant le « Pageant », et on le rapproche du dais⁶. En 1518, la Renommée, montée sur Pégase, précède l'apparition du char : au moment voulu un rideau tombe et l'on voit le « Pageant » décoré d'un château et d'un rocher⁷.

Les « Disguisers » sont parfois cachés à l'intérieur de la machine : si celle-ci est une montagne, elle s'ouvre pour donner passage aux danseurs, les reçoit de nouveau et se referme; ailleurs c'est une roche dans les profondeurs de laquelle s'enfonce une caverne toute dorée : elle est fermée par un portail en bois et des rideaux de soie à travers lesquels l'on devine les danseuses entourées de lumières sans nombre. L'on a déjà l'idée de ne pas tout laisser paraître à la fois, de faire durer le plaisir et de ménager des surprises aux spectateurs⁸. L'éclairage des chars devait être assez malaisé et

1. *Revels* 217, p. 57: « ... ij payer of beer kar wheelles... ewsyd... for karryage of y^e sayd pagent. »

2. *Id.*, p. 70: « ... for mending of y^e floor y^t was brokyn by wyght of y^e pagent. »

3. *Id.*, p. 56: « ... oon thys pagent was xxx persoons weche was mervelvs wyghtty to removf and karry as y^t dyd bothe vp and down y^e hall and turnyd rownd. »

4. *Id.*, p. 41 et 49: « ... xl brasys of gyrtewes... for kovndvt of y^e sayd forrest with xl persons. » — Hall, f. 9 r^o.

5. *Revels* 217, p. 213.

6. Hall, f. 10 v^o.

7. *C. S. P. Ven.*, II, p. 466. — Sanuto, vol. XLIII, p. 703; *id.*, XLV, 265. — *S. P. H. VIII, Folio C*, 330. — *S. P. H. VIII, IV, a*, 3104, p. 54.

8. *C. S. P. Ven.*, II, p. 466. — V. encore *Harl. MS.* 69, f. 31. — *Revels* 217, 33, et Hall, f. 9 r^o. — *Revels* 217, 170, et Hall, f. 22 r^o.

quelque peu défectueux; l'on comptait sans doute sur les lumières répandues à profusion dans la salle¹. Les descriptions de Hall, même les comptes si détaillés de Gibson, ne fournissent pas sur ce point d'indications suffisantes et satisfaisantes. Les hommes sauvages, qui précèdent ou escortent parfois les chars, portent des torches; mais ils sont peu nombreux et ne figurent pas dans tous les divertissements. Quelquefois l'on allume un fanal sur le haut d'un donjon ou un feu au sommet d'une montagne afin d'éclairer tant bien que mal tout à l'entour².

Les difficultés de l'éclairage expliquent dans une grande mesure l'emploi presque exclusif des papiers d'or et d'argent, du clinquant, des soies et satins aux éblouissants reflets, des couleurs claires et voyantes. Hall décrit une « montagne qui scintillait dans la nuit comme si elle était en or massif et enrichie de pierres précieuses »; au sommet, un arbre au tronc d'or étalait ses branches également dorées³. Les fleurs sont en satin, les feuillages en papier d'étain colorié⁴. Enfin, dès cette époque, les décorateurs avaient compris qu'il y avait avantage à placer les « Disguisers » dans un endroit concave, une caverne par exemple, où la lumière se trouvait en quelque sorte concentrée et réfléchie par la dorure des parois⁵.

La décoration des « Pageants » avait une signification qui nous échappe souvent faute de renseignements. Les deux montagnes, reliées par une chaîne, qui paraissent dans le troisième des « Disguisings » de 1501, représentent sans doute l'Angleterre et l'Espagne rattachées par la chaîne indissoluble du mariage de leurs princes. La première est verdoyante, plantée de beaux arbres chargés de fruits; la seconde est aride, mais riche en minerais, métaux précieux, gemmes et pierreries. Plus tard, sur les montagnes, dans les jardins, l'on voit s'épanouir les roses blanches et rouges d'York et de Lancastre⁶, ou briller les genêts d'or des Plantagenets⁷. Aux branches des arbres pendent des grenades, emblème de la reine⁸, emblème fatal de la douleur, que les maîtres florentins mettent entre les mains de leurs madones, mères douloureuses dont le cœur doit être un jour percé d'un glaive aigu.

1. Hall, 67 v° : « ... great lightes to be set on pillars that were gilt, with basons gilt. » *Id.*, 92 r° : « ... and manye braunches, and on euery braunche. xxxij. torchettes of waxe. »

2. *Revels* 217, 177 : « ... iiiiij payntyd torchys wayyng xxx li... for ye iiiiij wodwos y' browght ye pagent... » — *S. P. H. VIII, Folio A* (4). — *Revels* 217, 170 : « ... vn ye top orsomet of ye sayd movnt a brennyng bekyn weche lytyd all ye plas in vervn. »

3. Hall, f. 9 r°.

4. *Id.*, f. 22 r°. — *Revels* 217, 61 : « ... gren tyn paper... for vyen levys and... lawrell levys. »

5. *C. S. P. Ven.*, II, p. 466.

6. *S. P. H. VIII, Folio A* (4) : « ... a rossyer reed and whyght. » *Id.*, *Revels* 217, 170.

7. Hall, f. 22 r°.

8. *Id.*, f. 9 r°.

Le « Pageant » ou système de décoration roulante, si je puis dire, résista longtemps au décor fixe, et semble lui avoir été préféré sans que l'on sache très bien pourquoi. Déjà, en 1516, l'on avait usé à Eltham d'un décor bâti à l'une des extrémités du « hall » : c'était un château « fixe et immobile », construit en bois de charpente¹ et sans doute recouvert de toile peinte de manière à simuler la pierre. C'est devant cette forteresse que fut jouée l'histoire de Troilus et de Criséide dont il a été question plus haut. D'après les descriptions de Hall et de Gibson, la fête dut être des plus brillantes ; mais l'année suivante l'on revint au décor mobile, aux chars, avec le « Pageant » du Jardin d'Espérance².

A l'occasion, les deux systèmes se combinent : à York Place (janvier 1527) un rideau tombe et laisse voir une sorte d'estrade sur laquelle trône Vénus entourée de six « demoiselles... vêtues d'une manière si exquise que l'on était tenté de croire que Vénus était réellement descendue du haut du ciel avec elles ». Pendant que tous contemplaient cet agréable spectacle, l'on vit apparaître, au son des trompettes, un char tiré par trois petits enfants « aussi nus qu'à l'heure de leur naissance » ; sur ce char se tenait Cupidon ; il était escorté de six vieillards vêtus comme des bergers. L'Amour, en une longue harangue latine, d'une grande élégance, présenta ces pasteurs à sa mère comme des victimes qu'il avait cruellement blessées. La déesse compatissante fit descendre les six dames aimées par ces vieillards, et leur enjoignit de les consoler des peines qu'elles leur avaient fait endurer³.

Il est bien difficile de savoir quand le « Masque » eut lui aussi sa mise en scène. Il faut attendre jusqu'au règne d'Élisabeth pour trouver quelques indications très sommaires et bien peu intéressantes ; encore s'agit-il peut-être de faits exceptionnels, car les descriptions de Brantôme et des quelques étrangers qui assistèrent à ces ballets de la cour, ainsi que la plupart des comptes des menus plaisirs, sont muets sur la question de la mise en scène. Bon nombre de ces mascarades, il est vrai, faisaient suite aux représentations dramatiques, et le décor de la pièce servait peut-être aussi au ballet. Quand les circonstances l'exigeaient, la parcimonieuse Élisabeth pouvait se résoudre à faire les frais d'une mise en scène importante : en 1559-1560, pour Noël et Carnaval, l'on montra à la souveraine trois « Masques », deux composés d'hommes et un, de dames avec leurs porte-flambeaux, un rocher et une fontaine⁴. Dans les projets des fêtes qui devaient sceller la récon-

1. *Revels* 229, 139 : « ... for weche revells was provyded a castel of tymbyr fyx and fast in y^e kyngs hall... »

2. Hall, f. 59 r^o.

3. Sanuto, *Diarii*, vol. XLIII, p. 703.

4. Feuillerat, 110.

ciliation de Marie-Stuart avec sa rivale, il était question pour le premier soir d'une prison, et, pour le second, d'un château qui devait resservir le lendemain : cette nuit-là les « Masquers » devaient entrer sur un char portant un verger aux pommes d'or et traîné par deux animaux monstrueux¹. Les comptes des années 1563-1564 mentionnent de nombreux décors : la plupart étaient destinés à des pièces, mais certains durent être employés dans des « Masques »². En 1572, l'on prépare pour Apollon et les neuf Muses un chariot de quatorze pieds de long sur huit de large; l'on y élève la montagne du Parnasse, au pied de laquelle coule la fontaine de Castalie; il est également question d'un château où « Dame Paix » doit prendre place pour être « amenée en présence de la reine »³. Les « Pageants », on le voit, sont encore en usage, mais l'on n'en trouve plus trace dans la note des préparatifs du « Masque » de 1581, non plus que dans les ballets de la cour des Stuarts; ils servent encore, il est vrai, aux somptueuses cavalcades qui précèdent les ballets de Chapman et de Shirley.

III

Avec l'avènement de Jacques I^{er}, la mise en scène des « Masques » prend une très grande importance. Le roi n'est pas économe, la reine est avide de plaisir; le souverain et les ministres, qui connaissent « le naturel hardi et fort entreprenant » d'Anne de Danemark, et les difficultés qu'a déjà soulevées son « intempérée ambition », écoutent d'une oreille favorable ses projets de mascarades, et, « toujours en jalousie de son esprit, » sont « bien aises de le voir occupé en cet exercice »⁴. La cour, cela va de soi, flatte les faibles du couple royal et en tire tout le parti possible. Ainsi le roi donne des fêtes, les préside toujours, s'y intéresse et s'y amuse; la reine les dirige et y prend part; la noblesse, les ambassadeurs, certains étrangers de marque sont au nombre des « Masquers », des danseurs ou des spectateurs; seuls quelques privilégiés d'un rang plus modeste ont l'honneur d'y assister. Dans de telles conditions, la réputation des souverains est en jeu, et les poètes ne manquent pas, le cas échéant, de le leur rappeler en termes plus ou moins discrets :

It behoves the high
For their own sakes to do things worthily⁵.

1. *Lansdowne MS.* n° 5.

2. Feuillerat, 116, 117.

3. *Id.*, p. 157.

4. Sully, *Mémoires*, 122, 171. — Beaumont à Villeroi, 27 oct. 1603.

5. *Cynthia's Revels*, V, III.

avait déclaré jadis Cynthia en présence de la plus glorieuse et la plus économe de ses nymphes : la reine Élisabeth. Lorsqu'en 1612 les fêtes, faute d'argent, perdent de leur éclat, Jonson proteste à sa façon contre les réductions imposées par les ministres, met Plutus en scène, et lui fait condamner les dépenses des menus plaisirs avec les exagérations de langage et le ton déclamatoire d'un prêcheur puritain¹. Tous les « Masques » de la cour sont rehaussés de décors et de machines; certains, donnés chez des particuliers pendant les premières années du règne, ont également une riche mise en scène; mais l'on n'en possède pas un nombre suffisant pour formuler un jugement général².

Les conditions dans lesquelles les « Masques » se trouvent représentés à la cour sont désormais des plus favorables au développement de la mise en scène; car, à partir de 1605, les ballets ne suivent plus une pièce comme les « Disguisings » d'Henri VIII ou bon nombre de mascarades du règne d'Élisabeth. Les deux divertissements sont désormais tout à fait indépendants l'un de l'autre, si bien qu'ils sont presque toujours donnés dans des salles différentes : les pièces, dans le « Great hall » ou le Cockpit; les « Masques », à quelques exceptions près, dans les trois Banqueting-Houses ou le « new masking house ». Le « Masque » en vient donc à avoir une fois pour toutes sa mise en scène propre : elle est même si particulière que la salle n'est plus aménagée pour un ballet comme elle le serait pour toute autre représentation dramatique. En parcourant les comptes des bâtiments du 1^{er} octobre 1632 au 30 septembre 1633, l'on trouve mention des frais causés par le remaniement de la salle après une pastorale, et en vue d'un « Masque » dansé quelques jours plus tard³.

Le premier ballet du règne de Jacques I^{er} sur lequel on ait quelques détails fut donné le 1^{er} janvier 1604 à Hampton Court. Il est décrit d'une manière assez satisfaisante dans une lettre de Dudley Carleton à Chamberlain : « Le soir du Jour de l'An, dit-il, nous avons assisté à une pièce de Robin Goodfellow et un « Masque » présenté par un magicien chinois. L'on avait bâti au fond de la salle un firmament d'où sortit notre magicien qui, après avoir adressé au roi un long discours soporifique sur son pays, et en avoir comparé la puissance et la richesse avec les nôtres, annonça qu'il avait amené dans des nuées certains chevaliers des Indes et de la Chine pour contempler la splendeur de cette cour. Aussitôt, un rideau s'écarta, et l'on vit les « Masquers » assis dans un endroit voûté avec leurs porte-flambeaux et d'autres lumières : le tout formait un spectacle

1. *Love Restored*.

2. *M. de Marston* (1607).

3. *D. A. Pipe Office (Works)*, 3266 : « ... taking downe the Degrees at the Lower end of the said house after the said pastorall were performed altering them fore more Conveniency of the house... for a Maske. »

assez agréable. » Les danseurs s'avancèrent vers le roi et lui offrirent, le premier, son bouclier et un bijou d'un grand prix, les autres, leurs écus; tous se mirent ensuite à danser¹.

Une semaine plus tard, la reine Anne danse son premier ballet, *La Vision des douze Déesses*. Cette fois-ci, la disposition du « Great hall » est toute différente : la décoration est en quelque sorte dispersée dans la salle, ce qui était sans doute le cas lorsque le décor fixe et le décor mobile se trouvaient employés à la fois : le château ou la décoration, quelle qu'elle fût, devait se dresser à l'une des extrémités de la salle et le char se trouvait placé d'un côté ou d'un autre. A cet égard, le premier ballet de Daniel est très intéressant, car il est très probablement conforme à d'anciens usages dont il marque le terme. L'un des bouts de la salle était occupé par une montagne, au sommet de laquelle les douze déesses firent leur apparition; elles descendirent de là dans le « hall » par un escalier tournant qui décrivait des sortes de lacets. A gauche, vers l'extrémité opposée, s'élevait un temple où les déesses déposèrent leurs emblèmes en guise d'offrandes; enfin, à l'autre bout, en face de la montagne, s'ouvrait la caverne du Sommeil. Le milieu de la salle restait libre pour les danses. Une pareille mise en scène présentait bien des inconvénients : elle était encombrante, et tenait beaucoup trop de place : « Le « hall », écrit sir Dudley Carleton, se trouvait tellement réduit par les divers travaux que l'on ne put admettre que des personnes de qualité »².

L'année suivante, le « Masque » de la reine était confié à deux hommes de talent et d'expérience : Ben Jonson et Inigo Jones. Tous deux débutaient dans les fêtes de cour et devaient avoir à cœur de réussir pour s'en assurer en quelque sorte le monopole. Chacun faisait l'apport de son savoir : Ben Jonson, de son expérience d'acteur et d'écrivain dramatique; Jones, de ses connaissances techniques, des souvenirs de ses voyages en France et en Italie. Il semble donc *a priori* que deux hommes si bien choisis eussent plus de chances de réussir que l'auteur de *La Vision*, poète lyrique délicat, mais sans talent dramatique, et qui n'était d'ailleurs peut-être pas responsable du système de décoration employé dans le premier des ballets de la reine.

D'accord avec Jonson, Jones concentra toute la mise en scène au fond du Banqueting-House et dorénavant, il ne fut plus question de décors disséminés à travers la salle³. Les comptes des bâtiments

1. *S. P. J. I*, VI, a. 21.

2. *Id.*, et le livret du Ballet.

3. Sauf cependant dans le second ballet de Daniel, *Tethys' Festivall*, où l'arbre de la victoire, sous lequel la reine s'assied, est dans la salle (v. le livret). — Dans le ballet de Browne, une partie du décor est dans la salle, mais ce Masque ne fut pas donné à la cour. — Le fameux *Ballet de la Reine* (1581), par Balthazarin de Beaujoyeux, sert à donner quelque idée de la répartition de la décoration de *La Vision* entre la scène et la salle. V. la gravure reproduite dans Bapst, *Hist. du Théâtre* (p. 197), ou mieux dans Marsan, *Past. dram.*, planche II.

de l'année 1604-1605 contiennent les frais de la construction dans le Banqueting-House de deux estrades : l'une d'elles était carrée, mesurait quarante pieds de côté et quatre de hauteur ; elle était montée sur des roues. Il suffit de parcourir la description du *Ballet de noirceur* pour s'expliquer l'objet de ces divers travaux. A la chute du rideau, l'on vit tout à coup la mer envahir la salle et y apporter sur ses flots les Tritons, Océanus, Niger et ses filles dans leur conque marine ; c'était la première estrade mobile qui s'avancait ainsi pour se joindre à la seconde, sur laquelle devaient avoir lieu les danses ¹. Campion rapporte qu'on éleva pour son ballet de 1607 deux estrades, dont l'une dépassait l'autre d'un mètre : la première servait de scène ; la seconde, aux danses, et il appelle cette dernière : « the dancing place » ². L'année suivante, l'on relève encore dans les comptes les frais de deux grandes estrades de quatre pieds de haut, sur l'une desquelles l'on place une machine qui est le centre de la décoration ; ainsi la scène et le « dancing place » se trouvent de niveau, et sans doute à une hauteur du sol moindre que dans le cas précédent ³. Le plancher des danses est encore en usage en 1614 ⁴, mais il ne l'est plus en 1618, et les « Masquers » s'ébattent sur le parquet de la salle. Busino dit, en effet, que le roi et sa cour s'étant assis, « le lord chambellan fit faire place, et l'on vit au milieu du Banqueting-House une belle et grande étendue recouverte de drap vert ». Ce tapis vert, sur lequel viennent danser le jeune prince et ses compagnons, est pour ainsi dire de fondation, et l'on retrouve, à peu près tous les ans, les sommes versées à un certain Richard Ansell, « Mattleyer to his Majesty, » qui est chargé de fournir et poser le drap vert dans le Banqueting-House, chaque fois qu'on y danse un ballet ⁵.

S'il y a une différence de niveau, l'on descend de la scène sur le plancher des danses, soit par une pente douce ⁶, soit, le plus souvent, par quelques marches. Constantin de Servi a recours, en 1613, à

1. *D. A. Aud. Of.*, B. 2418, R. 37 : « ... framinge and settinge vpp of a greate stage in the banquettinge house xl foote square and iiij^{or} foote in heighte with wheelles to goe on... framinge and settinge vpp an other stage... » — Winwood, II, 44.

2. *M. of L. Hay.*

3. *D. A. Aud. Of.*, B. 2419, R. 40 : « ... making of a greate stage fower foote highe from the grounde vpon Trestles,... making a greate Throne of Cantes borne in the middest by a greate pillar with diverse wheelles and devises for the moving rounde [v. le *M. of Beauty*, the Throne of Beauty] framinge and setting vp of a greate stage iiij^{or} foote highe whereon thesame frame was placed. »

4. *Somerset M.* : « ... they all come forward to the dancing place. »

5. *Ven. trans.* CXLII, p. 71. — *Pells' O. B.*, X, f. 172. — *D. A. Aud. Of.*, B. 389, R. 90. « To Richarde Ansell mattleyer vppon the Councelles warraunt dated the fourth of Maye 1613 for grene clothe and naylinge the same downe at twoe seuerall tymes vppon the floore in the bankettinge house and once in the hall for the maskes performed before his Maiestie at Shrovetide. » (*M. of Lords*, *M. de Chapman*, *M. de Beaumont*.)

6. *M. of L. Hay.*

une double suite de degrés « très ingénieusement disposés en forme de coquille », « made exceeding curiously in the form of a scallop shell ». Jonson écrit, dans sa relation de *Chloridia*, que la reine et ses dames descendirent les marches pour venir danser dans la salle. Shirley entre dans plus de détails : « En face du dais, dit-il, l'on éleva une scène avec deux escaliers pour descendre dans la salle. » Ils sont nettement indiqués dans le dessin d'Inigo Jones pour *Le Temple d'Amour* de Davenant. L'architecte s'ingénia à en varier l'apparence le plus possible et lui donne, en 1638, une forme ovale ¹.

Ainsi il n'existe point, comme au théâtre, de séparation bien nette entre la salle et la scène : héros et divinités descendent de l'Olympe ou des régions féeriques au beau milieu des spectateurs, les associent à leurs plaisirs, vont choisir dans leurs rangs cavaliers ou dames pour les inviter à prendre part à leurs danses ; ou bien encore ils s'avancent vers les souverains pour chanter leurs louanges et implorer leur protection. La vue du roi-soleil sauve Cupidon des griffes du sphinx ; les écuyers des chevaliers naufragés supplient la reine de cueillir le rameau d'or des Parques qui doit rendre la vie à leurs maîtres ; l'amant de Circé cherche un asile auprès du vertueux Charles I^{er} ².

La hauteur de la scène dépend parfois des machines employées dans le « Masque » : en 1608, elle est de plain-pied avec l'estrade des danses, tandis que l'année précédente, elle la dépassait d'un mètre : il fallait, en effet, au machiniste l'élévation voulue pour faire disparaître sous la scène neuf arbres de quinze pieds de haut. C'est dans le soubassement de la scène que l'on relègue le cabestan ou le cric qui sert à monter et à baisser les nuages et les trônes des dieux, comme on le voit dans le plan de la coupe de la scène de *Salmacida Spolia*. Les comptes des bâtiments, d'ordinaire d'un laconisme exaspérant, fournissent cependant quelques indications précieuses pour l'année 1634 ; car ils donnent non seulement la hauteur, mais encore toutes les dimensions de la scène construite pour le ballet de Shirley, et qui resservit, quelques jours plus tard, à celui de Carew. Elle mesurait sept pieds de haut, quarante de large et vingt-sept de profondeur ³. En 1635, la hauteur de la scène est de six pieds ⁴. Les plans de *Salmacida Spolia* sont encore une source de renseignements des plus intéressants. Les mesures dépassent celles de 1634, à cause des dimensions supérieures du « masking room » ; la scène a cinquante-deux pieds neuf « inches » de largeur totale et quarante-deux pieds d'ouverture entre les deux pilastres du cadre ; la pro-

1. Somerset M. — *Triumph of Peace* et D. A. Aud. Of., B. 2427, R. 63. — *Britannia Triumphans*.

2. *Love freed from Ignorance*. — Somerset M. — *Tempe Restored*.

3. D. A. Aud. Of., B. 2427, R. 63 : « ...a Stage... xlv foote one way and xxvij^{en} foote an other way and vij foote in heighte. »

4. *Prince d'Amour*.

fondeur n'est pas marquée en chiffres sur le plan, mais, d'après l'échelle, elle devait dépasser vingt-huit pieds. Enfin, la scène mesurait sept pieds d'élévation sur le devant et huit par derrière; elle était donc, comme de nos jours, légèrement en pente¹. Le sous-bassement est peint, dans le « Masque » de Shirley tout au moins, de manière à simuler une rocaille.

Le cadre de la scène se trouve déjà en principe dans l'arc de triomphe du « Long House » de 1527; mais ce n'est là, semble-t-il, qu'une tentative isolée. En 1606, Jones, ayant deux troupes de « Masquers » à faire paraître, use de deux machines superposées. Les danseurs se trouvent en bas dans une demi-sphère; les danseuses au-dessus, au cœur de l'Olympe; sur les côtés de la sphère se dressent deux grandes statues d'Atlas et d'Hercule qui supportent le firmament². Deux ans plus tard, toute la décoration est encadrée par deux pilastres surmontés de deux statues plus grandes que nature, le Triomphe et la Victoire, qui, les ailes déployées, tiennent une couronne de myrtes. Jonson explique que ces personnages étaient « in place of the arch », à la place de l'arche, ce qui peut signifier « en guise d'arche » ou « tenant la place de l'arche »; ce dernier sens supposerait l'emploi constant ou tout au moins fréquent d'un encadrement de la scène. Le passage est peu net et le sens manque trop souvent de clarté dans les descriptions de Jonson; l'on regrette plus d'une fois, au point de vue de la technique de la mise en scène, que le poète n'ait pas laissé à Jones le soin de la décrire; l'auteur a surtout cherché à faire œuvre de littérateur, et à éblouir contemporains et descendants par les prestiges de sa poésie et la profondeur de son érudition³. Moins jaloux que Jonson, Daniel charge Jones de dépeindre la décoration des *Fêtes de Téthys*, et l'architecte sait faire voir les choses en homme du métier. « D'abord, écrit-il, de chaque côté se dressait une grande statue de douze pieds de haut: l'une représentait Neptune, l'autre Nérée. Neptune tenait un trident avec une ancre et cette devise: *His artibus*, c'est-à-dire *Regendo*, et *retinendo*, ce qui faisait allusion à ce vers de Virgile: *He tibi erunt artes*, etc... Nérée présentait un poisson d'or dans un filet, avec ce mot: *Industria*, expliqué plus loin dans le discours prononcé par Triton. Ces dieux marins étaient placés sur des piédestaux et semblaient des statues d'or massif. Derrière eux se trouvaient deux pilastres avec des compartiments et d'autres ornements; ces pilastres soutenaient une frise fort riche ornée d'images de dix pieds de long: fleuves, nymphes et un grand nombre d'enfants nus; ces derniers jouaient avec la draperie et semblaient la soulever pour laisser voir la scène; les extrémités de la tenture retombaient en

1. *Lansdowne MS.*, 1171.

2. *Hymenæi*.

3. *Haddington M.*

formant des replis le long des pilastres. Il y avait au milieu un compartiment avec cette inscription : *Tethyos Epinicia*, Fêtes et Triomphes de Téthys. Deux jeunes garçons ailés supportaient ce cartouche. Toute cette décoration resplendissait d'or et d'argent ; l'exécution était tellement vigoureuse et hardie que les personnages paraissaient non point peints, mais en relief. » Si chargée qu'elle nous paraisse, elle est encore assez simple, comparée à celle des derniers ballets : à l'or et à l'argent viennent s'ajouter les couleurs voyantes, et, en lisant ces relations éblouissantes, l'on se demande si cette ornementation polychrome et fastueuse ne choquerait pas notre goût moderne¹. Le même cadre ne réssert jamais ; chaque ballet a une décoration nouvelle et particulière : l'on a remarqué le rapport de l'encadrement de la scène dans *Les Fêtes de Téthys* avec le sujet du « Masque », et le mot de Nérée qui trouve son explication dans le ballet lui-même. Jones adapte presque toujours l'encadrement au sujet du « Masque » ; certains sont très ingénieux et pittoresques, tel celui du *Temple d'Amour*, ballet exotique dont la scène se trouve dans les Indes. La décoration du cadre « était, dit Davenant, d'une invention nouvelle et non sans rapports avec le sujet » : elle consistait en « trophées des Indes ». Un Hindou, sur un éléphant « blanchâtre », servait d'emblème à la monarchie indienne ; un « Asiatique » sur un chameau personnifiait « la monarchie de l'Asie » ; les deux plus curieux de ces ornements étaient un soleil levant et, auprès du fleuve le Tigre, un tigre « dans une attitude extravagante ».

En l'année 1617, Lanier encadre la scène d'un arc de triomphe, comme on en dressait alors, en signe de bienvenue, à l'entrée des souverains dans les villes. La décoration de l'arc n'a rien à voir avec le sujet du « Masque », *Les Amants redevenus des hommes* ; elle se rapporte uniquement aux circonstances qui ont occasionné le ballet : la réception du baron de la Tour par le plus fastueux des courtisans : lord Hay. Tout en haut de l'arc était assise Humanité, « les genoux couverts de fleurs qu'elle semait d'une main, tenant de l'autre main une chaîne d'or pour montrer à la fois la libéralité et les obligations de la courtoisie, avec cette inscription : *Super omnia vultus*. » De chaque côté de l'arc se dressaient Joie et Empressement, ses deux servantes. La première, vêtue d'une robe ample et flottante, versait du vin d'une aiguière antique, avec ce mot : *Adsit lætitiæ dator*. L'Empressement était une vierge ailée ; elle tenait dans chaque main un flambeau allumé qui répandait un vif éclat ; son mot était : *Amor addidit alas*. Plus tard, pour le premier « Masque » qui suit sa rupture avec Jonson, Jones décore le cadre de deux statues de

1. V. les deux ballets de Townsend, ceux de Carew et de Shirley, etc. — Sabbatini, *Pratica*, p. 73.

femmes : l'une est jeune et vêtue de bleu ; elle a les yeux levés et porte sur la tête un compas d'or, les pointes dressées vers le ciel. L'autre est plus âgée et d'aspect vénérable, elle est habillée d'une étoffe brunâtre et regarde à terre ; elle tient une longue règle et un grand compas en fer dont une pointe repose sur le sol et l'autre touche une partie de la règle. Le nom de chacune d'elles se trouve inscrit au-dessus : la première s'appelle *Theorica*, la seconde *Practica*. L'artiste avait voulu, dit-il, rappeler que l'architecte et l'ingénieur ne pouvaient atteindre à la perfection qu'avec l'aide de l'une et de l'autre. Tout cela n'a rien à voir avec le sujet du « Masque », et Jones, victorieux de son rival, paraît s'être efforcé d'affirmer la prépondérance et le triomphe de son art¹. Lorsqu'en 1633-1634, les quatre Écoles de droit protestèrent de leur loyauté envers les souverains en faisant représenter *Le Triomphe de la Paix*, Jones flanque la scène des statues de Numa et de Minos et la surmonte des divers emblèmes de la Paix, la Justice et la Loi ; la décoration du cadre a trait à la fois au sujet du « Masque » et à ceux qui l'offrent aux souverains.

L'usage qui consiste à écrire le nom du ballet sur un cartouche provient sans doute de la vieille tradition du théâtre, où l'on donnait le titre de la pièce sur un écriteau ou une affiche². Le nom du « Masque » est quelquefois remplacé par un mot de circonstance. Davenant et Jones ayant cru opportun de célébrer la gloire de Charles I^{er} à l'un des moments les moins glorieux de son triste règne, inscrivent dans le cartouche de *Britannia Triumphans* ces deux mots : *Virtutis opus*. Il est vrai que Charles I^{er} n'avait pas encore abandonné Strafford.

Avec le rideau, l'on touche à la mise en scène proprement dite. Ces rideaux se trouvaient déjà employés dans les « Pageants », ils ne sont donc rien de nouveau. Ils étaient, semble-t-il, d'un usage courant ; encore fallait-il, cependant, que la disposition du décor s'y prêtât,

1. *Albion's Triumph*.

2. *Chloridia, Tempe Restored*, etc. — V. Kyd, *Span. Trag.*, IV, III : « hang up the Title. » — *Cynthia's Revels*, induc. : « First the title of his play is *Cynthia's Revels*, as any man that hath hope to be saved by his book can witness. » — V. encore *The Poetaster*, induc. — *The Staple of News*, id. — *The Magnetic Lady*, id. — L'on inscrivait aussi les noms de certains « Pageants » sur la décoration même. Hall, f. 15 v^o : « and on the frount of the castle, was written le *Fortresse dangerus*. » (1512), etc. L'on trouve un vestige de cet usage dans le ballet de Chapman où, sur le temple, se trouve écrit « in great golde Capitalls HONORJS FANVM. » — V. *Mercur françois*, III, 74 : « ...un temple sur une petite montagne au portail duquel estoit écrit FANVM HONORIS. » — De ces faits il faut rapprocher l'usage du théâtre qui consistait à indiquer par un écriteau le lieu de la scène, ou encore à l'inscrire sur une porte. — *The Poetaster*, induc. : « The scene is, ha ! Rome ? Rome ? and Rome ? » (Sans doute les trois portes). Sidney, *Apol. for Poet.* : « What childe is there that comming to a Playe and seeing Thebes written in great letters upon an olde doore, doth believe that it is Thebes ? » — Davenant, *Siege of Rhodes* (1656) : « In the middle of the frieze was a compartment wherein was written Rhodes. »

et il est probable qu'il n'y en avait pas et ne pouvait pas y en avoir dans *La Vision des douze Déesses* ; le libretto et la lettre de Carleton n'en font pas mention. Les rideaux tombent ou glissent de côté¹ ; plus tard, ils se lèvent comme de nos jours ; mais la date de l'adoption de notre système moderne n'est pas facile à déterminer, et c'est par hasard que Jonson en parle dans *Chloridia* (1631) ; Busino voit encore tomber le rideau en 1618. Ces tentures sont ornées de peintures : l'un représente des taillis avec des chasses ; l'autre, des nuages sombres entre lesquels scintillent des étoiles². Plus tard, les couleurs des draperies remplacent les peintures : tel rideau est bleu pâle et jaune³. L'on a aussi recours à une petite tenture qui sert à draper l'arche de la scène et qui est indépendante du rideau lui-même⁴. Signalons enfin, dans *Les Fêtes de Téthys*, la curieuse disposition du rideau tendu en avant du cadre de la scène, de manière à cacher toute la décoration et à ne la laisser voir que juste au commencement du ballet⁵.

Le rideau une fois tombé, il est rare que toute la mise en scène paraisse à la fois : elle n'est « simultanée » que par exception, et le plus souvent d'autres toiles servent à cacher, pendant quelque temps, telle partie de la scène ou telle machine. La scène se trouve ainsi divisée, soit en profondeur⁶, soit le plus souvent en hauteur, en deux compartiments, dont l'un paraît à la chute du rideau de scène et l'autre demeure dérobé aux regards jusqu'au moment fixé pour le dévoiler. Cette seconde toile est peinte, sert de décor, et s'harmonise avec le reste de la mise en scène ; sa disparition est une surprise qui ajoute au plaisir des spectateurs. Dans le *Ballet de noirceur* (1605), par exemple, les sombres nuées, qui semblaient peser sur Niger et ses filles comme de mauvais présages, se dissipent, s'entr'ouvrent et laissent paraître Phébé, qui annonce au fleuve et à ses enfants la fin de leurs peines⁷. Cette même division de la scène se retrouve dans *Hymenæi* (1606) : sur terre se déroule la cérémonie du mariage antique, un moment troublée par l'irruption des Passions ou « Masquers » de la demi-sphère ; au-dessus, certains des nuages, que supportent les deux géants, sont en relief ; mais « à ceux-ci vient se joindre une courtine sur laquelle sont peintes des nuées, et qui atteint le point culminant de la voûte de la salle. » Cette

1. *M. of Marston* : « ... a traverse slided away... the traverse... before the masquers sank down (éd. Bullen, III, 394, 398). — *M. of Blackness*, etc. — Sabbatini, 58-61.

2. *M. of Blackness* (Dessin du rideau à Chatsworth). — *M. of Beauty*. — *Tethys' Festival*, etc.

3. *Cælum Britannicum*.

4. *Brit. Trium*.

5. Premières lignes du livret.

6. *M. of Marston*.

7. La décoration n'apparaît en une fois, d'une manière simultanée, que dans *La Vision* de Daniel et le ballet de Chapman

toile est tirée au moment fixé pour l'apparition de la reine et de ses dames groupées autour de la déesse Junon ¹.

L'on emploie aussi deux rideaux au lieu d'une tenture d'avant-scène et d'une seconde par derrière : ils sont juxtaposés, mais le plus souvent superposés, et divisent la scène dans le sens de sa hauteur ou de sa largeur. Le premier « Masque » de Campion (1607) nous offre le seul exemple que nous ayons rencontré de la juxtaposition de ces toiles. La scène est cachée par un « double voile ». Celui de droite, une fois tiré, laisse voir le Bosquet de Flore, d'où la déesse, accompagnée par les Sylvains, descend pour exposer le sujet. Le rideau de gauche s'ouvrant à son tour, l'on aperçoit au milieu de la scène un bois aux arbres d'or dominé par un rocher, et, sur la gauche, correspondant au Bosquet de Flore, le Temple de la Nuit. Le premier rideau cache tout au plus un tiers de la scène, et le second, les deux autres tiers ; la scène n'est donc pas divisée en deux parties égales, et, après l'ouverture de la première tenture, elle est plus haute que large, ce qui doit paraître bizarre et peu gracieux ². L'année suivante, un rocher se perdant dans les nues s'offre tout d'abord aux regards ; soudain ces nuages s'écartent et Vénus paraît sur son char accompagnée des Grâces ; toutes descendent sur le rocher et de là sur la scène. Elles exposent le sujet du « Masque » ; puis, à un moment donné, le rocher se fend par le milieu et les danseurs se montrent, assis autour d'une sphère ³.

Les dates de ces divers ballets indiquent qu'ils appartiennent aux premières années du règne, et la variété des moyens auxquels les « metteurs en scène » recourent, prouve qu'ils cherchent à varier et à perfectionner. Toutes ces tentatives, formes diverses de l'« apparition successive », marquent un grand progrès sur la présentation simultanée de toute la mise en scène ; mais l'« apparition successive » elle-même était très limitée, d'abord parce qu'il ne pouvait guère être question de plus de trois compartiments, puis parce que les dimensions si exiguës de la scène ne permettaient pas une grande complexité dans le décor, tout au plus la juxtaposition d'un nombre très restreint de « mansions » ou « lieux ». « Le Great hall » ayant de treize à quatorze mètres de large, la mise en scène du premier « Masque » de Campion devait se trouver assez resserrée, si ingénieuse et bien agencée qu'elle fût ; en tout cas elle marquait une limite que l'on ne pouvait guère dépasser ⁴. En 1609, Jones employa,

1. « ... two great Statues,... bearing vp the Cloudes, which were of Releue, embossed, and tralucet, as Naturalls : To these, a Cortine of painted Cloudes ioyned, which reach'd to the vpmost Roofe of the Hall. » (Q. 1606.)

2. *M. of L. Hay.*

3. Au lieu d'un rideau, c'était peut-être un châssis comme ceux dont il va être question sous peu ; mais, rideau ou châssis, le principe de l'apparition successive ne change point.

4. A l'Hôtel de Bourgogne l'on se contentait de cinq ou six mansions. V. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, ch. vi.

pour la première fois sans doute dans le ballet, le « décor successif », c'est-à-dire notre système actuel où les décors changent, se succèdent et se remplacent. Ce n'était pas d'ailleurs chose nouvelle en Angleterre : pendant sa visite à Oxford en 1605, Jacques I^{er} assista à une tragédie jouée dans le beau « hall » du vieux collège de Christ Church. « La scène, dit un contemporain, semblait à première vue bâtie tout au fond de la salle; mais ce n'était qu'un faux mur fort bien peint et orné d'imposantes colonnes; ces colonnes tournaient et ainsi, à l'aide d'autres toiles peintes, la scène changea à trois reprises pendant la représentation d'une seule et même tragédie. » Plus loin, l'auteur de cette description aussi curieuse qu'obscur rapporte que l'on s'était assuré le concours de deux maîtres charpentiers du roi; l'on avait aussi pris conseil du contrôleur des bâtiments, enfin l'on avait engagé (*hired*) « un certain Mr. Jones, grand voyageur, qui s'était fait fort de rendre d'importants services et de suggérer des inventions merveilleuses; mais il ne répondit guère aux espérances fondées sur lui; il reçut, dit-on, cinquante livres pour sa peine¹. »

Depuis lors, Jones avait réussi à effacer la mauvaise impression laissée par cette tentative malheureuse; au reste, cette impression avait peut-être été exagérée par l'auteur anonyme du récit des fêtes d'Oxford, car il semble, tout le premier, avoir été frappé de ces trois changements de scène. La cour en avait su gré à Inigo Jones puisqu'il fut chargé, quelques mois après, de toute la mise en scène d'*Hymenæi*. Quatre ans plus tard, il s'efforçait de changer le décor dans le *Masque des Reines* : il y fut amené, contraint presque par le sujet du ballet tel que son collaborateur, Jonson, l'avait conçu et traité. On se rappelle comment le poète, à la demande de la souveraine, avait fait précéder l'entrée des danseuses par un « Antimasque » de sorcières qui leur servait de repoussoir. Les hideuses et malfaisantes mégères ne pouvaient habiter d'autre région que l'enfer, et les « Masquers », représentant des reines célèbres, devaient paraître dans le palais de la Renommée. Comment juxtaposer ou superposer deux spectacles d'un caractère aussi différent? C'était presque une question de bienséance : les fumées de l'enfer ne pouvaient tourbillonner à côté ou au-dessous de la reine d'Angleterre. Par contre, la succession des deux décors, si différents en raison de leur opposition même, était pleine de charmes; le brusque passage de l'enfer au palais de la Renommée devait à coup sûr arracher un cri d'admiration aux spectateurs éblouis. « La partie de la décoration, écrit Jonson, qui parut en premier lieu était un enfer plein d'horreur, qui flamboyait en bas et projetait sa fumée

1. Leland, *Collectanea*, II, 630. Peut-être s'agissait-il d'un système analogue à celui qui avait été employé en 1596 (?) dans l'*Arimène* de Nicolas de Montreux. V. Bapst, 208, et Marsan, 213 et suiv.

jusqu'au faite de la salle... Des sorcières en sortirent : d'abord une, puis deux, trois et ainsi de suite jusqu'à onze. » Ate, leur chef, vint bientôt faire la douzième. Aux incantations succéda une ronde magique, « au plus fort de laquelle éclatèrent les accents de la trompette de la Renommée. En un clin d'œil, non seulement les sorcières, mais encore l'enfer où elles se précipitèrent, s'évanouirent, et la scène tout entière fut changée, effaçant presque le souvenir de ce qui venait de disparaître. A la place de tout cela l'on vit un édifice splendide, le palais de la Renommée, au sommet duquel étaient assises les douze « Masquers » dans leur gloire, sur un trône en forme de pyramide, tout ruisselant de lumière¹. »

Ces changements partiels ou complets du décor se combinent dorénavant en une variété d'effets des plus heureux, et qui donnent à ces petites féeries toute leur beauté. A cet égard, le *Masque des Lords* montre quel excellent parti Jones s'avait tirer des ressources dont il disposait. La scène est cachée par deux rideaux superposés; celui du bas étant tiré laisse voir un décor multiple de trois lieux : au milieu, un bois; à droite, un taillis d'où sortira Orphée chargé d'exposer le sujet; à gauche, la caverne de la Folie qui présentera l'« Antimasque ». Le rideau du haut couvre le ciel où brilleront tout à l'heure huit étoiles qui se métamorphoseront en hommes. Les « Masquers » une fois en scène, le décor du bas sera en partie modifié, et des statues remplaceront la forêt du centre; à leur tour elles se transformeront en dames, et descendront de leurs niches pour danser avec leurs cavaliers. Pendant ces danses, la décoration sera changée et remplacée par une longue avenue bordée de portiques, d'où la Sibylle s'avancera pour offrir aux héros de la fête, l'électeur palatin et la princesse Élisabeth, des vœux de bonheur que la destinée refusera d'exaucer. Décor multiple, apparition successive, changement partiel et complet de la mise en scène: Jones, dès 1613, dispose de moyens qu'il va combiner et perfectionner de manière à éviter toute monotonie et à obtenir, si possible, de plus beaux effets. La variété même de ses ressources rend l'étude de la mise en scène très malaisée : il n'est pas facile, en effet, de déterminer d'une manière exacte le nombre des changements du décor, leur raison d'être, ou le moment auquel ils se

1. V. le livret et *D. A. Aud. Of. (Works)*, B. 2419, R. 40 : « ...fframing and setting vp a greate Stage for a maske all the height of the Banquetinghouse with a floore in the midle of thesame being made with sondry devices with greate gates and turning doores belowe and a globe and sondry seates above for the Queene and ladies to sitt on and to be turned rounde aboute. » — Les « greate gates » doivent servir à l'entrée des chars de triomphe sur la scène ou le dancing place. *Harl. MS.* 6947, f. 143. « ...the place is changed into a bewetifull and magnificent buildinge... the queene and the Ladies sittinge in a *Portico*... the musickes sounds while they are descendinge, and the gates openinge belowe the first 4 are discouered in a chariotte », etc. — Le globe sert à la Renommée. (V. *Chloridia*.)

produisent; tout au plus peut-on essayer de formuler quelques principes généraux.

Le changement d'une partie et le plus souvent de toute la décoration est de règle pour marquer la division, l'opposition entre l'entrée ou les danses des « Antimasques » et l'apparition des « Masquers ». Les danseurs grotesques ayant disparu et la scène étant changée en partie ou en entier, les « Masquers » ne se montrent pas toujours tout de suite. Ce délai sert à donner aux acteurs le temps d'annoncer et de préparer leur venue; il permet aussi au public d'admirer le nouveau spectacle. Une légère modification marque l'arrivée des personnages principaux : un temple, une charmille s'ouvrent, un talus disparaît, une cavité s'éclaire¹.

Bientôt, au lieu d'un « Antimasque » il y en a deux, et peu à peu l'on en vient à changer une partie ou l'ensemble du décor pour chacun d'eux; le « Masque » de Shirley ne comporte pas moins de quatre décorations successives pour les diverses entrées du ballet burlesque².

Enfin, à partir de 1622, pour achever le « Masque » par une sorte d'apothéose, l'on tend à renouveler la scène après les danses communes ou immédiatement avant. Le spectacle devient grandiose : le ciel s'ouvre, les divinités paraissent sur des chars ou dans les nuées et célèbrent la gloire des souverains³.

Plus l'on va, plus la mise en scène prend d'importance : le décor change jusqu'à cinq ou six fois, ce qui est considérable si l'on songe aux proportions du divertissement, aux dimensions de la scène, et à ce que pouvaient être les ressources du machinisme de l'époque. Le *Cœlum Britannicum* de Carew, qui fut « monté » par Jones, compte une décoration pour l'exposé du sujet, deux pour les diverses entrées de l'« Antimasque », une autre pour le « Masque » et qui s'ouvre pour laisser entrer les danseurs, enfin, une dernière compliquée d'effets de scène, soit cinq changements complets, sans parler des modifications moins importantes et d'un certain nombre de machines.

Comment s'opéraient ces changements de la mise en scène? L'on n'est malheureusement pas bien renseigné et l'on ne possède aucun recueil qui vaille le registre de Mahelot ou la *Pratica* de Sabbatini. Disons tout d'abord que le rideau, qui tombe ou se lève au début, n'est plus employé pendant le reste du ballet : la petite action se déroule d'un bout à l'autre à peu près comme dans les pièces de l'époque. Les remaniements de la décoration ont lieu sous les yeux de

1. *M. of Flowers, Golden Age, Vision of Delight, Pleasure reconciled, etc.*

2. *Vision of Delight, Chloridia, etc.*

3. Malone, III, 147. — *S. P. J. I, CXXXVII, a. 27.* Chamb. à Carl., 25 janvier 1623 : « they say yt [the masque] was performed reasonable well both for the device, and for the handsome conueyance and varietie of the scene, whereof Innigo Jones hath the whole commendation. »

la salle, ce qui n'est pas d'ailleurs sans offrir des inconvénients. Les contemporains les avaient compris, et il est curieux de voir de quels « trucs » ils usent pour distraire l'attention du public ou cacher le travail des machinistes sur la scène. L'Italien Sabbatini suggère, en pareil cas, d'avoir des compères dans le fond de la salle, qui, au moment voulu, simulent la rupture de quelques gradins; le craquement et les cris d'épouvante font retourner toute l'assistance, et, en un clin d'œil, la décoration est changée. Le moyen est ingénieux, mais non sans danger; comme le remarque en effet Sabbatini, il risque de provoquer une panique, et mieux vaut recourir à l'orchestre pour détourner l'attention des spectateurs¹. Plus habile, Inigo Jones tire parti de la fascination exercée sur le regard par la lumière, et fait usage d'une machine éblouissante. Trois cercles concentriques, hérissés de flambeaux et pourvus de miroirs en guise de réflecteurs, descendent de deux mètres environ et se mettent à tourner : « Ces lumières et leur mouvement, écrit Jones, captivèrent l'attention des spectateurs, au point que c'est à peine s'ils s'aperçurent du changement de scène. » Ailleurs, il a recours à un grand nuage qui sert à la descente des « Masquers » : la nuée est assez large pour dérober tout le bas de la scène aux regards, et permettre aux machinistes d'opérer, sans être vus, les modifications nécessaires².

Le premier décor du *Ballet des Fleurs* (1614) qui sert à l'« Antimasque » est un simple rideau représentant en perspective les murs crénelés d'une ville au-dessus desquels s'élèvent et s'étagent les toitures des maisons. Au centre de la toile s'ouvre une porte et, aux deux extrémités, se dressent de petits temples. Les danses comiques une fois finies, le rideau est tiré de côté et la seconde décoration, celle du « Masque » proprement dit, paraît à son tour. Il forme par sa richesse un contraste frappant avec la simplicité du premier : c'est un magnifique jardin avec de larges allées et des parterres de fleurs; au fond s'élève une sorte de berceau de verdure recouvert de plantes grimpantes; deux pages suffisent à peine à l'auteur du livret pour décrire toutes les merveilles de ce nouveau paradis terrestre³.

Grâce au précieux bavardage de Busino, l'on sait comment furent changés les décors de *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*. Le premier d'entre eux représentait le mont Atlas dont la tête touchait au plafond de la salle : les « Antimasques » achevés, la montagne

1. *Pratica*, p. 71, 72.

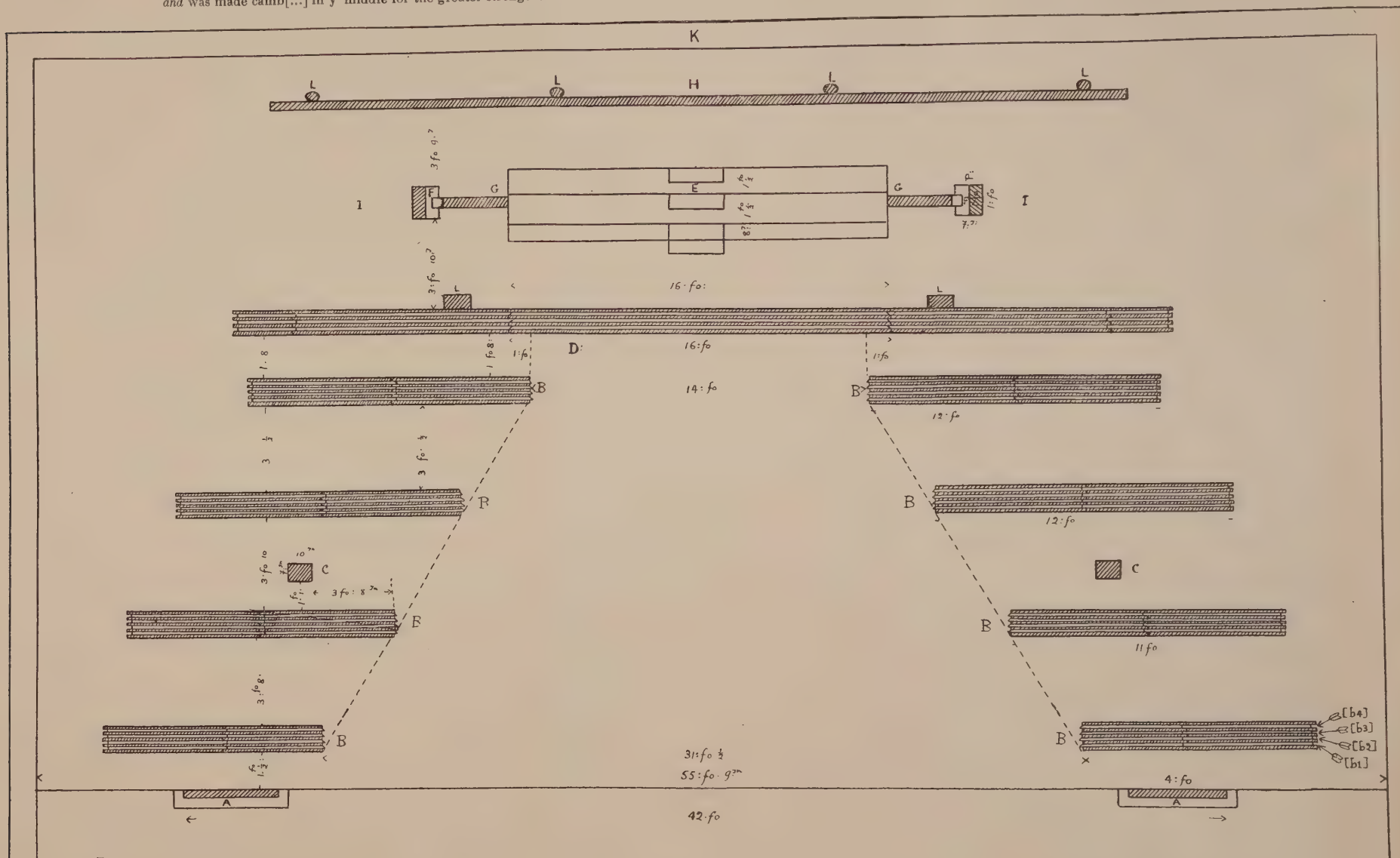
2. *Tethys' Festival; Lords*. — V. encore dans *Cœlum Britannicum* la montagne qui sort de dessous terre, grandit au point de masquer tout le fond de la scène et permet de changer le décor de l'Antimasque et de préparer la décoration assez compliquée du jardin de la villa princière.

3. *M. of Flowers* : « ... a traverse painted in perspective like the wall of a city... the traverse being drawn, was seen a garden of a glorious and strange beauty. »

[Copie du dessin d'Inigo Jones pour le plancher de la scène dans le ballet de *Salmacida Spolia* (1640), d'après LANSDOWNE MS. 1171. Les additions à l'original sont entre [...].]
Ground platt of a sceane where y^e side peeces of y^e sceane doe altogether change with y^e back shutters comparted by y^e sceane of y^e King and Queens Majesties Masque of Salmacida Spolia in y^e new masquing howse Whitehall 1640.

- A: Pilasters of the front;
B: The side shutters which runne in groues and change y^e sceane 4: severall tymes.
C: Engynes by which Deilyes ascend and discend
D: Backshutters below.
E: Masquers seates
F: the great vpright gr[oues] by which y^e seates were lett vpp and downe.
G: a crosse peece of tymlber which went in y^e groues to which y^e seate was fastned
and was made camb[...] in y^e middle for the greater strength.

- H: Back Cloth.
I: The space for Releines betwixt y^e backshutters and backcloth when y^e seates were lett downe vnder y^e stage.
K: ye wall of y^e howse.
L: peeces of tymlber which bore vpp y^e backcloth.
P: Engyne of ye Kings seate see y^e vprights.



« s'ouvrit au moyen de deux portes que l'on fit tourner », et l'on vit poindre le jour derrière les collines lointaines d'où descendirent le prince et ses compagnons. C'est là un renseignement fort intéressant parce qu'il explique ces indications si fréquentes et si laconiques de Jonson : « the whole scene opened... here the scene opens. » Peut-être aussi, au lieu des portes tournantes, usait-on de châssis, d'un grand châssis plutôt, glissant dans une rainure et s'ouvrant comme une porte à coulisses. On en voit deux, l'un derrière l'autre, dans les plans de la pastorale de *Florimene* (1635) et trois dans ceux de *Salmacida Spolia* (1640).

Les dessins et les plans de Jones pour la pastorale sont fort intéressants, car ils montrent l'emploi de châssis sur les côtés : il y en a quatre de part et d'autre ; ils sont obliques et simples ; le décor du fond change seul. Dans un autre plan sans date ni légende, les châssis sont simples, mais droits¹. A en juger par les dessins de Jones, les châssis latéraux auraient déjà été employés pour *Le Temple d'Amour* (1634-1635) et dans *Tempe Restored* (1631-1632), en admettant toutefois que le beau dessin d'un palais, reproduit dans le *Portfolio*, soit quelque étude, quelque projet pour celui de Circé dans le ballet.

De tous les plans dressés pour cette longue série de « Masques », l'on ne possède que ceux du dernier de tous les « Masques » : *Salmacida Spolia*. Grâce à eux, l'on peut se rendre compte de l'état de la mise en scène au terme des trente-cinq années d'expériences et de perfectionnements de la carrière d'Inigo Jones. Une superbe suite de dessins², exécutés par l'architecte pour ce ballet, vient compléter les plans de la scène ; les uns et les autres forment un ensemble des plus intéressants et malheureusement unique. Les plans du « Masque » sont au nombre de deux : le premier représente le plancher de la scène et indique la plantation du décor ; le second est une coupe de la scène dans sa hauteur. Toute la décoration est basée sur l'emploi des châssis et des différents plans. Les premiers forment la partie latérale du décor, les seconds aident à la perspective et donnent de la profondeur. A l'encontre de ce qui existe de nos jours, les châssis ne sont pas attachés à des mâts qui s'emboîtent dans un chariot glissant sur des rails sous le plancher. Il n'y a en effet sous la scène que des machines dont il sera question plus loin. Les châssis sont encadrés, les uns derrière les autres, dans une sorte d'armature et glissent dans des rainures ou coulisses. Le fond de la scène est fermé par les grands châssis qui se divisent en deux, et dont il a été question plus haut.

Si l'on se reporte maintenant au dessin du plancher de la scène, l'on remarque d'abord de chaque côté quatre séries de châssis

1. *Lansdowne MS.*, 1171.

2. A Chatsworth.

marqués *B*. Chacune de ces séries se compose de quatre châssis placés l'un derrière l'autre et qui servent à changer quatre fois le décor sur les côtés. Les séries de châssis sont disposées selon les règles ou lignes de la perspective : le « point de vue » de la scène est au centre où paraîtra le trône *E*, sur lequel le roi et les « Masquers » feront leur apparition et qui doit être, si je puis dire, le point de mire de toute la salle. Les châssis de derrière, marqués *D*, servent à trois décors et forment le fond de la scène; comme les châssis latéraux, ils glissent dans des rainures et doivent se diviser en deux comme ceux qui figurent sur le plan de *Florimene*. Lorsque le troisième de ces fonds se sera ouvert, l'on verra le trône du roi, *E*.

Si maintenant l'on passe à la coupe de la scène, l'on remarque que les plans des nuages marqués *R* correspondent à chacun des plans des châssis, et descendent assez bas pour en cacher l'armature ou les rainures du haut. Ces nuages vont en s'abaissant vers le fond de la salle, selon les données de la perspective : ils sont eux-mêmes montés de façon à glisser dans des rainures, et changent en même temps que le reste de la décoration. Telles sont les grandes lignes de cette mise en scène; il reste encore à mentionner la machine *C* qui sert à l'apparition des divinités et dont le cabestan *W* est sous la scène. La machine de la reine, *E. O*, est élevée, « armée, » si je puis dire, de manière à paraître descendre du ciel; elle s'enfoncera, ainsi que le trône du roi, sous le plancher de la scène.

Ouvrons maintenant le livret de Davenant. Le rideau se lève, c'est une scène de tempête; les arbres plient sous la rafale, leurs branches sont brisées, certains sont déracinés; au fond, la mer déferle furieusement contre les rochers: tel est le décor du premier « Antimasque » des quatre furies. Le moment étant venu d'opérer le changement, la première série [*b. 1*] est tirée en arrière dans les huit châssis latéraux et laisse paraître [*b. 2*], soit la seconde série; au fond, [*d. 1*] se divise et disparaît derrière *B* [*4*] laissant voir [*d. 2*]. Le second décor représente un paysage calme et souriant avec des arbres chargés de pampres de vigne, des champs, et au fond des villages paisibles et prospères. Voici maintenant la première machine : c'est un chariot d'argent qui sort du ciel et descend à terre pendant que ceux qui y sont assis, Concorde et le Génie de la Grande-Bretagne, chantent tristement les errements d'un peuple soulevé contre son souverain. L'on voit ensuite défiler vingt entrées d'« Antimasquers » dont les danses sont suivies d'un changement de scène. Cette fois-ci c'est un paysage de montagnes dont les rudes escarpements symbolisent les difficultés que surmontent les héros pour atteindre au trône glorieux de l'Honneur. Après plusieurs chants annonçant la venue de ces héros, le fond de la scène [*d. 3*] disparaît et le roi se montre assis au plus haut du trône de l'Honneur avec les autres « Masquers »

[Coupe de la scène du même ballet, LANSDOWNE MS. 1171.]

Proffle of y^e sceane when y^e sceane
doth wholly change aswell on y^e sydes
as at y^e back shutters, *and* when y^e syde
peeces are made to *change* by running
in groues, the Letters in this are coun-
tersigned by those of y^e groundplatt,
and those y^e are sett downe *and* marked
in this and not expressed on y^e ground-
platt: are.

M: the ground lyne of y^e roome:

N: y* height of y* stage before *and* behind
EO: the Queenes seate drawne vpp to y*
height:

F: y^e Engyne by which y^e Queenes seate
was let vpp and downe:

P: The peece of Tymber of y^e Engyne of y^e
Kings seate which was strongly nayled
and fastned to y^e vpright peece F: so
y^e both y^e King *and* Queenes seate
went in one grooue.

The Capstalls for these Engynes were placed in y^e vault vnder y^e floore of y^e roome.

Q: y^* freeze of y^* front made to stand sloping.

R: The peeces of Clouds which came downe
from y^e rooffe before y^e vpper part of
y^e syde shutters whereby y^e grooues
aboue were hidden *and* also y^e house
behind them :

These Clouds also went in grooves marked S: and changed with y^e sceanes below:

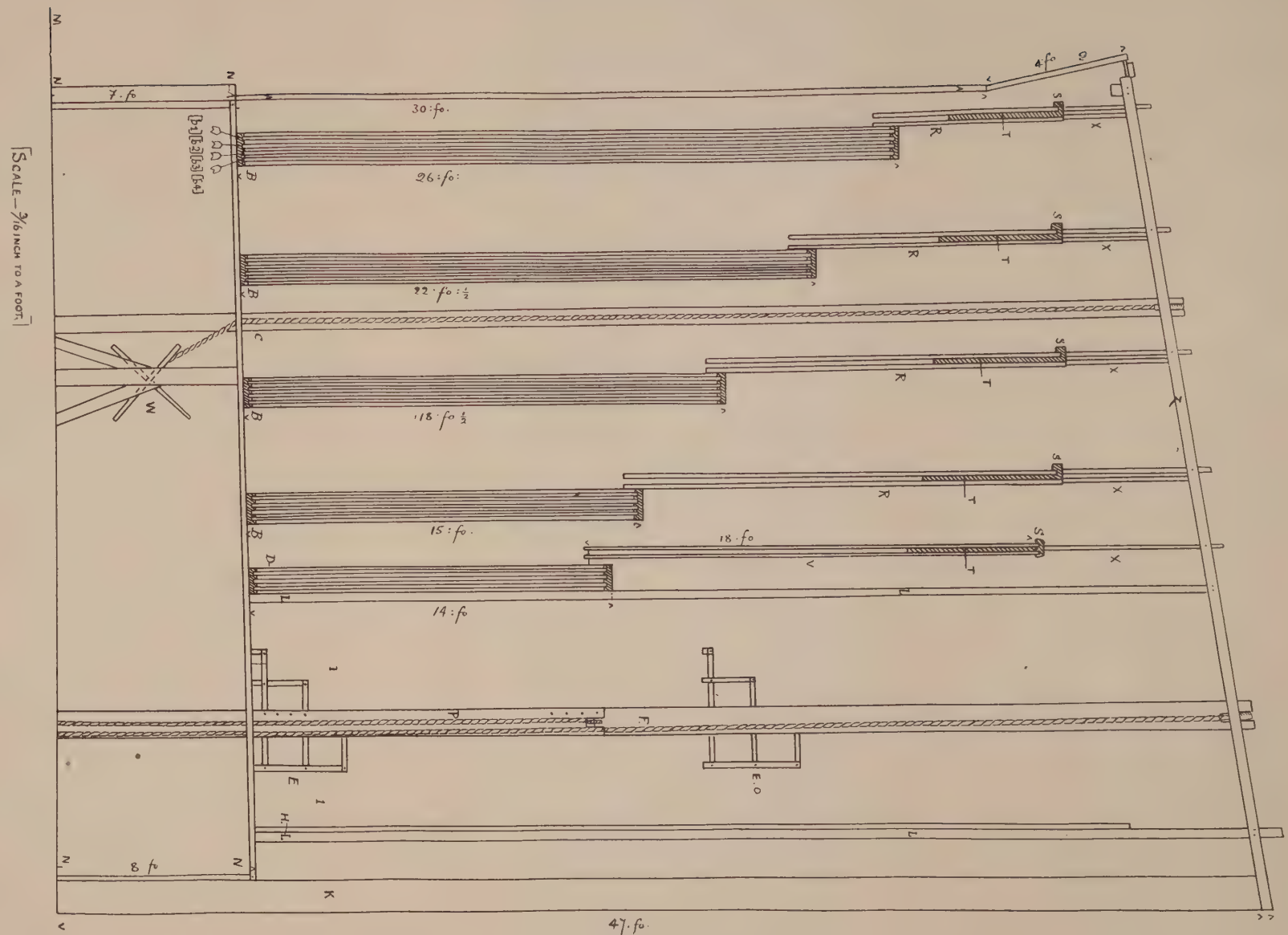
T: The Clouds of y^e heaven which went
crosse y^e sceane *and* were hung
betwixt the Clouds of y^e sydes whereby
it appeared but one sole heaven.

V: the vpper back shutters which were
also hung in grooues *and* changed as
y^e others did.

W: The Capstall which belonged to the
Engyne C: by which y^e Deities were
lett vpp *and* Downe it was placed
vnder y^e stage vppon y^e floore of y^e
Roome.

X: braces which held vpp y* Clouds, and
were fastned to y* rooffe of y* sceane.

Z: The rooffe of y^* sceane.





rangés sur les marches inférieures. Ce trône est richement orné de palmes et de bas-reliefs; en bas, de chaque côté, gisent des captifs chargés de chaînes. Les paladins ayant quitté leur machine, un nuage descend à l'arrière-plan : il porte la reine et ses compagnes déguisées en Amazones; au moment où la nuée s'apprête à toucher terre, le trône du roi s'enfonce sous le plancher pour lui faire place.

La seconde danse finie, la décoration change encore [b. 4] et représente des « modèles d'architecture »; tout au fond un pont franchit une rivière, et au delà, sur les rives, apparaissent des constructions en perspective qui semblent être les faubourgs d'une grande ville. Jones fit trois études pour ce pont, ce qui montre quel soin il apportait aux moindres détails de la décoration. La toile *H*, qui forme le fond de toute la scène, représentait peut-être le pont et les faubourgs. Le « Masque » s'acheva par l'apparition de certaines divinités dans les nuages, le ciel s'ouvrit, et l'on vit un spectacle glorieux dont une des études de Jones nous a conservé tout au moins le souvenir. Les dieux, au nombre de trente ou plus, rappellent, par leur disposition, les « Paradis » de certains grands maîtres de l'art italien.

Ainsi, en 1640, au terme de sa carrière, le « Masque » avait une mise en scène non seulement suffisante, mais encore savante et perfectionnée. Sabbatini semble à court de moyens pour changer sa décoration; ceux qu'il suggère sont assez puérils; encore ne dispose-t-il que d'un double jeu de décors, l'un pour la pièce, l'autre pour les intermèdes. Mais l'ouvrage de Sabbatini était-il le dernier mot de la technique italienne du temps? Les ballets et les comédies passées en revue par M. Solerti dans son recueil des fêtes de la cour de Toscane tendraient à faire croire que non. Quoi qu'il en soit, le système des châssis adoptés par Inigo Jones, et sans doute introduit par lui en Angleterre, permettait d'opérer les changements sans interrompre la petite pièce par la chute du rideau, et sans que les machinistes eussent à se faire voir.

Au-dessous de la décoration proprement dite viennent les machines dont certaines sont très ingénieuses. La plus commune de toutes est le nuage; le nuage n'est certes pas une invention nouvelle: nous en avons constaté l'emploi dès le règne de Richard II. Le secret de cette « feinte » ne s'était point perdu, et lorsque Charles-Quint fit, aux côtés d'Henri VIII, son entrée dans la ville de Londres, il arriva, de « Pageant » en « Pageant », à une représentation du Paradis avec les nuées, les étoiles et les « hiérarchies des anges ». Ce Paradis était surmonté d'une coupole, d'où sortit tout à coup un nuage renfermant une dame fort belle et richement vêtue. A la vue de cette apparition, les « ménestrels » sonnèrent de leurs instruments, les anges chantèrent en chœur, et soudain la dame

remonta dans le nuage « qui était très curieusement fait »¹. Les nuages sont d'un emploi assez fréquent dans le théâtre de la cour d'Élisabeth. L'on relève, en feuilletant les comptes des menus plaisirs, des frais de poulies, de cordes pour les monter et les descendre, de cercles de bois et de toile bleue pour les confectionner ou les réparer. Dans *Hymenæi*, deux « nuées concaves » permettent à la reine et à ses dames de s'abaisser des hauteurs de l'Olympe jusqu'à terre : « Ces nuages, observe un spectateur, ne descendirent point d'après le procédé banal, en ligne droite et comme des seaux dans un puits », mais décrivirent de longues et élégantes obliques². Plus curieuse encore, telle autre nuée se divise en deux, et l'une des moitiés traverse la scène comme poussée par le vent³; d'autres, plus compliquées, s'ouvrent et se referment⁴. Bon nombre des dessins de Jones sont des études de nuages dont quelques-uns portent des divinités; parmi ces études l'on remarque celle de la grande nuée de *Salmacida Spolia*, au sein de laquelle apparaissaient la reine Henriette-Marie et ses dames; elle porte cette indication ou cette note à l'adresse des machinistes : « Essayer si ce grand nuage peut descendre entre les coulisses et s'ouvrir en le tirant; voir encore si les châssis et ce grand nuage ne peuvent pas être tirés de manière à disparaître en même temps. »

Ce sont ensuite des chars : chars de triomphe du *Ballet des Reines* traînés par des aigles, des griffons et des lions; char d'Obéron avec son attelage d'ours blancs; chars de Phébé, Pallas, la Nuit et Mercure roulant à travers l'espace. Chars et nuages se combinent : trois nuées descendent, celles de droite et de gauche supportent les chars d'or et d'argent de la Paix et de la Loi, tandis que la Justice siège sur le nuage du milieu⁵. De même, chars et barques se mélangent dans la conque marine des filles de Niger et le char naval d'Indamora attelé de chevaux de mer; enfin, c'est le monstre marin, le dauphin légendaire, sur lequel Galatée chante au milieu des flots⁶.

Les personnages volants constituent l'une des grandes attractions des « Masques », surtout des derniers : l'Amour sort d'un nuage et descend en battant des ailes; la Renommée s'élève dans les airs et se perd au sein des nues; mais le spectacle le plus étonnant dut être une danse dans l'espace, qui fut, comme diraient nos impresarios, le « clou » du ballet de *Luminalia*⁷.

1. Hall, f. 98 r°.

2. Feuillerat, 240, 307, 308, etc.— *Cotton MS. Julius*, C. III, p. 301. (Dans l'éd. de Gifford avec une erreur : « Ben Jonson burned the globe, » lisez : « turned. »)

3. *M. of Lords*.— Sabbatini, 149-151. Et sur les nuages en général, 135-154.

4. *Cælum Britannicum*. — *Temple of Love*. — *Salmacida Spolia*.

5. *M. of Blackness*. — *The Golden Age*. — *The Vision of Delight*. — *Cælum Britannicum*. — *Triumph of Peace*.

6. *M. of Blackness*. — *Temple of Love*. — *Britannia Triumphans*.

7. *Temple of Love*. — *Chloridia*. — *Britannia Triumphans*. — Sabbatini, 154-156.

Enfin, il y a toute une série de « trucs » et de « feintes » qui montrent comment les Anglais du ^{xvii}^e siècle étaient déjà passés maîtres dans l'art des transformations et des effets scéniques. La conquête marine se soulève sur les flots, l'île flottante du *Ballet de beauté* s'avance vers la terre : le trône, qui s'élève au milieu, tourne de droite à gauche : c'est le mouvement du monde tel qu'il est décrit dans Homère; les marches tournent de gauche à droite « *ad motum planetarum* ». Les « Masquers » d'*Hymenæi* sont assis dans une demi-sphère; la partie sphérique paraît d'abord, puis la machine, qui semble suspendue, pivote sur un axe invisible et laisse voir les danseurs : cette sphère renfermait neuf personnes et devait être fort pesante. Le trône de la Renommée est aussi une machine pivotante; Jonson l'appelle « *machina versatilis* » : elle tourne tout à coup, le trône disparaît et *Fama Bona* se dresse à sa place ¹. L'un des mécanismes les plus curieux et les plus réussis paraît avoir été celui de la danse de huit grandes étoiles entre ciel et terre; mais Jones n'en a point livré le secret. L'on ignore également celui de la métamorphose de statues en femmes, de colonnes en hommes, et, prodige plus surprenant encore, d'un globe terrestre qui, s'enflammant tout à coup, se transforme en Furie. Par contre, l'on s'explique la métamorphose des arbres d'or en chevaliers d'Apollon : la partie de la scène sur laquelle se trouvent les trois premiers s'affaisse doucement au moyen d'une machine placée sous le plancher; quand les arbres se sont enfoncés d'un « yard », ils se fendent en trois morceaux et les danseurs sortent de leurs troncs brisés; une fois ceux-ci enlevés, une trappe remonte les danseurs au niveau de la scène. Il en est ainsi des six autres arbres qui s'avancent trois par trois et se transforment de la même manière ².

Faire sortir des personnages de terre n'était pour Jones qu'un jeu d'enfant : une trappe suffit et voilà Linus, Orphée, Brachmon et Idmon, fils sacrés de Phébus qui, répondant à l'appel du dieu, sortent de leurs tombes où ils reposaient endormis, mais non vaincus par la mort. La Terre elle-même s'élève pour prier Jupiter de lui conserver longtemps encore sa majesté Jacques I^{er}. Il n'y a d'ailleurs dans tout cela rien que d'assez banal, car le jeu des trappes est déjà vieux au ^{xvii}^e siècle et d'un usage courant dans les théâtres publics. En revanche, l'on comprend fort bien l'étonnement des spectateurs en voyant un vaste palais sortir de terre et puis y retourner, ou bien encore s'élever d'une scène haute de moins de deux mètres, une montagne qui en mesure neuf ³.

1. *M. of Queens.*

2. *M. of Lords.* — *Somerset M.* — *Salmacida Spolia.* — *M. of Lord Hay.* — Sabbatini, p. 104.

3. *M. of Augurs.* — Sabbatini, p. 94-101. — *Cælum Britannicum.* — *Britannia Triumphans.* — Sabbatini, p. 104.

Somme toute, Jones en était venu à ne reculer devant rien : il faut dire qu'il avait sans doute réussi à former peu à peu une escouade de machinistes compétents, capables de le seconder, de lui permettre d'ambitionner et d'obtenir des effets plus audacieux et complexes, où les machines se succédaient et s'entre-croisaient sans gêner les personnes en scène. A cet égard, *Tempe Restored* fut peut-être son chef-d'œuvre. A un moment le décor représente le ciel au point du jour, avec un paysage lointain et la mer à l'horizon : au premier plan se voient un petit port défendu par une citadelle, quelques accidents de terrain, et des roches escarpées. Huit personnes, les huit sphères, sont assises sur un nuage qui flotte dans l'espace et affecte la forme d'un croissant : elles font ainsi l'effet d'une chaîne dont les deux extrémités se perdent dans les nues. Aux accents de la musique des sphères, deux nuages se forment et s'abaissent : ils contiennent huit étoiles ; quand ils ont atteint le milieu du ciel, une autre grande nuée paraît, mais s'arrête au-dessus d'eux et laisse voir six autres astres éblouissants. Tout en haut du firmament, dans un chariot d'or ciselé, enrichi de pierres précieuses, triomphe la Beauté divine ; au-dessus de sa tête rayonne la clarté de mille petites étoiles qui entourent le haut du char et répandent leur lumière à l'entour. Les huit étoiles étant descendues, les nuages qui les portaient remontent rapidement et croisent le troisième qui baissait peu à peu. La Beauté divine et sa suite ayant alors touché terre, la grande nuée prit son vol laissant le chariot sur la scène. « Ce spectacle, écrit Townsend, en raison des difficultés du machinisme et du nombre des personnages, est sans contredit le plus grandiose que l'on ait vu de notre temps ; car, avec les apparitions de ceux qui descendaient dans l'espace et les choristes debout sur la scène, l'on arrivait au chiffre de cinquante personnes, toutes richement vêtues, qui proclamaient ainsi la magnificence de la cour d'Angleterre. » En contemplant de semblables merveilles, plus d'un spectateur dut croire que Prospéro avait légué à Jones sa baguette magique.

Tous ces changements de décors, ces machines, ces trucs, dénotent une recherche constante de la variété : il faut renouveler sans cesse le plaisir de spectateurs chaque jour plus exigeants. La lecture suivie de plusieurs de ces ballets laisse dans l'esprit des images si diverses qu'elles ont toute l'incohérence d'un rêve. Les décors de l'« Antimasque » représentent tour à tour l'enfer, un port de mer, des nuages, une tempête, les ruines d'une villa romaine, un laboratoire d'alchimiste, une taverne de bas étage, des montagnes et jusqu'à la dépense de la cour. Les décors du « Masque » sont ceux de la féerie, et consistent en des temples dédiés à l'Honneur, à la Paix, à Vénus ou Mars, des jardins, des bois, des berceaux de verdure, des trônes d'or, des îles flottantes, des palais bâtis sur les rivages de l'Inde

avec les animaux et la végétation des tropiques, ou encore des endroits bien connus des spectateurs : Londres et la Tamise, Whitehall et le Banqueting-House, enfin le château de Windsor¹.

Ce besoin vital de variété ne se fait pas sentir seulement dans la diversité des sujets du décor, il perce jusque dans les moindres petits détails. Dès le premier « Masque » auquel collabore Jones, Océanus et Niger, chargés d'exposer le sujet, sont tous deux montés sur des chevaux marins ; mais Jones a grand soin de varier l'allure et les mouvements de ces montures : l'une se cabre en détournant la tête, l'autre semble plonger, et l'intention de l'artiste est bien marquée par les mots du poète : « so intended for variation. » Les porte-flambeaux chevauchent également sur des monstres marins et se présentent les uns de face, les autres de côté, certains même de dos ; les tritons eux aussi, soufflant dans leurs conques enguirlandées, prennent les attitudes les plus diverses².

La perspective et le relief semblent avoir vivement préoccupé Inigo Jones : il s'attache, dans le *Masque de noirceur*, à la correction des lignes et s'efforce d'éviter toute solution de continuité entre la mer qui forme le décor du premier plan et la toile de fond qui y fait suite et représente elle aussi l'immensité des flots³. Ce soin des premiers jours ne se dément point dans le reste de sa carrière : tous ses dessins, ses études pour la perspective de la décoration de *Florimene* en sont autant de preuves. Un coup d'œil jeté sur les divers plans et la lecture attentive des ballets montrent que Jones cherchait aussi à donner de la profondeur à la scène afin d'obtenir des effets de lointain et de donner l'illusion de l'espace. Le palais d'Obéron s'ouvre, l'on voit les danseurs assis à l'intérieur, et en arrière, tout à fait au fond, Obéron sur son char. Ailleurs c'est une rue où les acteurs viennent « comme de très loin ». Busino observe comment Jones avait placé des colonnes dorées des deux côtés de la scène pour aider à la perspective et reculer, en quelque sorte, les coteaux d'où descendent les « Masquers »⁴. Déjà, dans le *Ballet des Lords*, le décor du temple de la Sibylle consistait en une perspective avec des portiques de chaque côté, qui semblaient s'enfoncer à une grande profondeur.

Comme tous les artistes de son temps, Jones a une prédilection marquée pour les décorations symétriques : son dessin d'Albipolis

1. Somerset M. — *Time Vindicated. — Albion's Triumph. — Cœlum Britannicum. — Britannia Triumphans.*

2. M. of Blackness.

3. Id. : « ... the Scene behind [les dieux marins placés au premier plan], seemed a vast Sea (and vnited with this that flowed forth) from the termination, or horizon of which (being the leuell of the State, which was placed in the vpper end of the Hall) was drawne, by the lines of Prospective, the whole worke shooting downewards from the eye. » (Quarto, 1608.)

4. Oberon. — *The Vision of Delight.* — Ven. trans., CXLII, p. 72. — *Luminalia.*

pour le premier « Masque » de 1632, *Le Triomphe d'Albion*, est tout à fait typique. L'architecte a néanmoins soin de varier ses effets : certaines de ses études ont l'irrégularité capricieuse de la nature, et forment de véritables paysages d'une sincérité toute moderne. Tel est le projet de la scène de la « Mock-Romanza » de *Britannia Triumphans*, qui représente un charmant vallon aux pentes boisées, flanqué à droite d'une grosse tour perdue dans les arbres. Tel est encore le délicieux nocturne de *Luminalia* où la lune se mire dans une rivière bordée de bouquets d'arbres, dont les masses sombres et les harmonieux contours se détachent sur le ciel pur. Le tout est si simple, si vrai, si naturel que l'on ne songe plus à la scène et l'on croit avoir sous les yeux une étude d'un artiste moderne, d'un peintre ayant l'âme d'un poète.

Le relief du décor est un des problèmes les plus délicats et les plus complexes de la mise en scène : il peut dépendre des couleurs employées, de la distance, de la place des lumières. Dans la plupart des cas, la saillie est simulée ; dans un petit nombre cependant elle est réelle. Il en est ainsi des nuages que soutiennent Atlas et Hercule ; dans telle forêt, les arbres du premier plan sont peints ; mais ceux du fond sont vraiment en relief. Jones avait sans doute voulu éviter la platitude du décor ou peut-être encore les reflets des lumières sur une surface plane dont ils étaient susceptibles de brouiller les lignes et les couleurs ¹.

L'on choisit de préférence des tons clairs et des couleurs brillantes : ce sont ceux qui s'éclairent le mieux. L'on prodigue l'or et l'argent pour obtenir tout l'éclat possible ; les nuages en sont rehaussés, les palais, les trônes, les chars, les bas-reliefs, sont recouverts de métaux précieux ². Les couleurs s'opposent les unes aux autres ou se mêlent aux dorures pour en augmenter, si possible, la splendeur. Les nuages noirs qui planent au-dessus de Niger et de ses filles ont pour objet, dit Jonson, « de faire ressortir le tout ». Après avoir longuement décrit le palais de Téthys, Jones conclut par ces mots : « Toute la décoration resplendissait d'or et d'argent avec de belles couleurs derrière pour donner plus d'éclat et relever tout le reste. » Jones obtient un effet saisissant dans son dessin de l'enfer de *Britannia Triumphans* : de tous côtés s'élèvent des flammes et les tourbillons d'une fumée épaisse et pesante ; tout brûle, l'air est incandescent. L'impression si vive produite par l'intensité de l'énorme foyer tient en grande partie à ce que l'artiste a encadré sa vision des enfers dans l'arcade d'une voûte de rochers noirs, qui sert à faire ressortir les lueurs sombres et ardentes du second plan. Jones a aussi recours à des décors transparents à travers lesquels filtre une lumière diffuse richement colorée. Le palais d'Obéron est éblouis-

1. *Hymenæi*. — *M. of Lords*.

2. *Tethys' Festivall*, etc.

sant avec ses portiques et ses murs diaphanes. Les nuages, au lieu d'être opaques, laissent passer comme dans la nature une lumière atténuée : tel d'entre eux vient enlever un génie et l'enveloppe de vapeurs si transparentes que l'on devine les lignes du corps à travers le brouillard¹.

Par suite de son importance capitale, l'éclairage devait être très soigné : l'on manque de données techniques bien suivies, mais l'on peut toujours tirer parti des relations des poètes. Il faut d'abord tenir compte des lumières dans la salle et de la lueur des torches des porte-flambeaux; il est bon cependant de se rappeler, qu'ils ne sont ni de tous les « Masques », ni toujours présents, et que, pour paraître lumineuse, la scène doit dépasser en éclat la salle, si bien éclairée qu'elle puisse être.

La forme concave, fréquemment donnée à la machine des « Masquers », a pour objet d'en faciliter l'éclairage. L'intérieur est le plus souvent doré et forme comme un vaste réflecteur qui inonde les personnages de lumière, et projette les rayons au milieu de la salle. Nuages du ballet du magicien de la Chine, demi-sphère d'*Hymenæi*, cavité (*concave*) où tourne la sphère des signes du zodiaque, mine d'or éblouissante des princes de Virginie, bosquets et temples, le principe reste toujours le même². Il trouve aussi son application dans le ciel: celui-ci est « voûté » de soie bleue et semé d'étoiles argentées dont chacune renferme une lumière; la lune, vêtue d'une robe blanche brodée d'argent, porte sur la tête une sphère lumineuse dont les rayons sont réfléchis par l'argent répandu sur les nuages³. Jones se sert même du ciel pour éclairer toute la scène; la clarté tombe d'en haut se répandant sur les personnages comme celle du soleil : « au-dessus, écrit Jonson, un ciel serein traversé de nuages transparents répandait une vive lueur sur toute la mise en scène⁴. » Il semble même que Jones ait tenté d'employer les projections lumineuses si admirées de nos jours. Au moment où la reine et ses amazones paraissent dans leur nuée, « des rayons lumineux sont lancés par-dessus la tête de la souveraine, formant comme une auréole qui rayonne sur les dames placées auprès d'elle⁵. »

Les lumières sont répandues à profusion sur les machines, souvent de manière à n'être pas vues, et afin d'éclairer sans aveugler le public. « On les avait disposées, écrit Chapman, de façon à

1. *Salmacida Spolia*.

2. *S. P. J. I*, VI, a. 21. — *Haddington M.* — *Queens.* — *M. de Chapman*.

3. *M. of Blackness*.

4. *Chloridia*.

5. *Salmacida Spolia*. — Telle est la version du livret, mais un dessin de Jones représentant la reine et ses dames sur le nuage porte ces mots : « *raies of tinsell our [over] y^e Queene.* » Au fait, le clinquant n'exclut pas l'effet de lumière.

n'être point visibles; cependant leur éclat était si vif que du dais l'on distinguait la moindre parcelle de clinquant, le moindre scintillement des riches vêtements des « Masquers ». « Que les lumières, recommande Bacon, soient abondantes et de couleurs variées. » L'on se sert de lumières colorées pour simuler des pierres précieuses enchâssées dans les frises du palais de la Renommée ou du trône de Téthys; rubis, émeraudes et topazes de dimensions énormes deviennent d'un usage courant. Jonson nous apprend que ces teintes ne dépendaient pas du verre, mais du liquide que l'on versait dans des récipients derrière lesquels était placée la lumière¹. Les bocalx des devantures de nos pharmacies peuvent servir (ô grandeur et décadence!) à nous représenter et à nous expliquer le système des lumières de couleur. Ces effets paraissent avoir été très en faveur au xvii^e siècle; ils plairaient sans doute moins aujourd'hui; mais l'on admirerait à coup sûr ceux que l'on obtenait en plaçant des flambeaux dans les branches des arbres ou les plantes des parterres. Les fleurs et les rameaux fleuris du bosquet de Flore sont semés de lumières; elles sont dissimulées parmi les touffes de fleurs du jardin de Primavera, et, à lire les descriptions des poètes, l'on comprend que le spectacle devait être des plus gracieux².

Certaines machines, enfin, contribuent à l'éclairage, comme la sphère de feu qui tournait dans l'Olympe au-dessus de Jupiter, ou bien les cercles flamboyants de la maison de Prométhée³. L'on doit aussi tenir compte de certains effets: le lever de la lune au-dessus des rochers où gambadent les satyres, le coucher du soleil un instant caché par une bande de nuages qu'il empourpre au passage; l'apparition de l'aube derrière les collines lointaines⁴.

L'on se rappelle l'abondance de fleurs et de parfums répandus dans le Banqueting-House préparé pour la réception du duc de Montmorency (1572); ce n'était là rien d'exceptionnel: les appartements étaient parfumés soit par des vapeurs, soit à l'aide de liquides. Il en est très souvent question dans le drame du xvii^e siècle. Bacon, dans son *Essai sur les Masques*, recommande de veiller à l'atmosphère de la salle: il faut qu'elle soit agréable; l'on ne doit pas négliger

1. V. Ménestrier, *Les Ballets anciens et modernes*, p. 250: « ... la disposition des lumières sert beaucoup au succez. Il y en a de cachées qui éclairent sans être veües, et qui font voir l'objet par des jours réfléchis. » — Sur les lumières de couleur, v. *An Entertainment at Theobalds* (22 mai 1607). Décoration représentant l'autel des dieux Lares avec « frieze and cornice, in which were placed divers diaphanal glasses, filled with several waters that showed like so many stones of orient and transparent hues. » — V. encore *Lords et M. of Flowers*.

2. *M. of L. Hay*. — *M. of Flowers*.

3. *Hymenæi*. — *Lords*.

4. *Oberon*. — *M. de Chapman*. — *Pleasure reconciled*.

de la « rafraîchir » par d'agréables senteurs¹. Dans les comptes du vieux ballet de Janus, il est question de grelons qui n'étaient autres que des « confetti » aromatisés avec des épices, et de boules de neige imbibées de parfums, que le dieu présenta à la reine Élisabeth. Longtemps après, en 1631, des danseurs représentant la pluie tiennent dans leurs mains des balles, détrempees d'eau parfumée, dont ils aspergent l'assistance en s'ébattant². Jonson parle dans un de ses « Barriers » d'une nuée de délicates senteurs d'où sortirent la Vérité et l'Opinion; il est très possible que les vapeurs, qui semblent avoir été mêlées aux nuages de certains ballets, aient été, elles aussi, chargées de parfums. Campion fait descendre de sa charmille Flore, accompagnée de Zéphyr et des Sylvains; tous, en chantant, jonchent le « dancing place » de fleurs. Jonson commence son ballet de *L'Anniversaire de Pan* par l'entrée de trois nymphes qui répandent elles aussi des fleurs; à leur suite, paraît un vieux berger avec un encensoir et des parfums³.

Le symbolisme des « Pageants » se retrouve tout naturellement dans la décoration des ballets. Les projets de 1562 comprenaient la prison d'Éternel Oubli où Discorde et ses complices devaient être enfermées : la serrure portait l'inscription : *In æternum*, la clef s'appelait *Nunquam*. Ailleurs, le temple de la Paix est soutenu par les quatre colonnes de Courage, Sagesse, Modération et Droit. La demi-sphère d'*Hymenæi* est un microcosme : Raison est assise tout en haut comme dans le cerveau ou la partie la plus noble de l'homme. L'énorme rocher qui forme le premier décor du ballet des noces du vicomte d'Haddington avec Élisabeth Radcliffe « représente l'endroit d'où l'honorable famille des Radcliffe tira son nom, *a clivo rubro*. Cette roche était en même temps l'emblème de la noblesse, de la grandeur et de l'antiquité »; il y a là comme un double symbole. Cette tradition se continue, l'on en a déjà rencontré un exemple dans les rochers escarpés de *Salmacida Spolia*.

1. V. Stephen Hawes, *The Pastime of Pleasure* (1506). (Percy Soc. ed., p. 197.)

So up we wente, to a chambre fayre,
A place of pleasure and delectacyon
Strowed with floures fragraunte of ayre
Without ony spotte of perturbacyon.

Dekker, *A Wonder of a Kingdom*, III, 1 : « Enter an Usher bare, perfuming a roome. *Sign. Torrenti*. This Roome Smells. *First gallant*. It has bin new perfum'd. » — V. Chapman, *Widow's Tears*, III, II. — Massinger, *The Picture*, I, II, etc. Recette pour parfumer une chambre, *H. M. C. Ap. IVth Rep.*, p. 302 b. — Iohannes Maria de Franchis. *Of the most auspicious Marriage*, etc. (description des fêtes de 1613; p. 71, description du *Ballet des Lords*): « The fire with Aromatick sauors smelling, » pendant que les souverains et la cour regardent le ballet.

2. Hall, f. 92 r° : « ... the ladies defended the Castle wyth Rose water and Comfyttes, and the lordes threwe in Dates and Orenge, and other fruited made for pleasure. » — Feuillerat, 175, 199. — *Chloridia*.

3. *Hymenæi, Barriers* : « ... A Mist made of delicate perfumes; out of which... did seeme to breake forth two Ladies... » (Quarto 1606.)

Somme toute, il résulte de cet examen de la mise en scène des « Masques » que l'Angleterre n'a rien à envier aux pays étrangers. Inigo Jones donne aux fêtes de la cour un éclat incomparable; l'on comprend le légitime orgueil avec lequel ses contemporains vantent la splendeur de ses ballets et la description enthousiaste qu'en fait l'un des collaborateurs du grand architecte, le poète James Shirley, dans ce séduisant tableau de la vie de cour. « Etes-vous mélancolique? L'on compose un « Masque » et de la musique capable de charmer Orphée ou de le métamorphoser en rocher; des vers, qui expriment l'âme de l'immortel Jonson, viennent caresser votre oreille. Voici une mise en scène dont vos yeux seront émerveillés : c'est une forêt mouvante, et la gloire de l'été resplendit dans ce bois qui s'avance. En un clin d'œil, comme si la mer avait englouti la terre, les vagues bondissent autour de gros navires de haut bord. Arion, sur un rocher, joue pour charmer les dauphins; les tritons appellent les nymphes de l'océan pour les faire remonter à la surface et danser devant vous. Au plus fort de cette extase, une tempête se déchaîne, si réelle et si subite, avec des ténèbres si épaisses et un tonnerre en apparence si menaçant, que vous êtes sur le point de vous écrier avec les marins sur la scène que vous ne pourrez échapper au naufrage. Soudain, les eaux se perdent dans le ciel, des formes radieuses d'anges se présentent à vous, les astres apparaissent avec leurs mouvements et une musique si exquise que vous voudriez avoir été réellement englouti sous les flots pour vivre dans le séjour bienheureux¹. »

Tout est relatif cependant, et il y a des réserves à faire. La symétrie de la décoration de *Salmacida Spolia*, avec son point de vue au centre, nous semblerait monotone et ennuyeuse au bout d'un ou deux changements de scène. Les nuages descendent si bas à l'arrière-plan qu'il n'y a guère que quatre mètres cinquante entre ciel et terre, au lieu que sur le devant de la scène, à six mètres de là, la distance est de près de huit mètres : les personnages grandissaient donc en s'éloignant, ce qui est contraire à la réalité². Sur une scène de dimensions aussi restreintes, l'homme devait être hors de proportion avec les décors des derniers plans, et pourtant l'on était émerveillé d'arbres de cinq « yards » de haut, d'une sphère de six « yards » de diamètre, d'une charmille de onze « yards » de long³. L'éclairage fumeux des torches, des chandelles ou même des flambeaux de cire, si perfectionné qu'il fût, paraîtrait aujourd'hui bien insuffisant. Les lumières qui bordent le haut de la conque marine du *Ballet de noirceur*, celles qui sont répandues sur le trône de Beauté n'éclairent-elles pas les dames par derrière? Enfin, les

1. *Love's Cruelty*, II, II (privilege du 14 nov. 1631).

2. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, p. 37.

3. *M. of L. Hay*. — *Haddington M.* — *M. of Flowers*.

décors ne sont pas toujours changés sans fracas. Bacon donne à entendre que le bruit gâte même souvent le plaisir qu'il prend à voir une décoration nouvelle¹.

Tout n'allait pas sans encombre, et il va presque sans dire que les relations passent sous silence les accidents ou les critiques des spectateurs. Le public, on l'a vu, fut désappointé du livret et de la mise en scène de *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*; le poète et l'architecte durent s'entendre pour remanier le ballet et refaire l'« Antimasque ». Jonson intitula son nouvel intermède burlesque : *Pour l'honneur du Pays de Galles*; il jouit d'un certain succès à la reprise du « Masque ». Le poète se tire d'affaire aux yeux de la postérité par un audacieux mensonge : « Ce « Masque », écrit-il à propos de *La Réconciliation du Plaisir*, divertit si bien le roi qu'il voulut le revoir, et il fut représenté de nouveau avec les additions suivantes; » or, l'on sait que la reprise du ballet était en train de devenir une tradition, et l'on n'avait jamais eu à faire jusque-là de changements ou d'additions.

Par moments l'irritation des poètes éclate contre leurs collaborateurs : Campion avoue avec amertume que la métamorphose des neuf arbres d'or en chevaliers d'Apollon a été quelque peu compromise, et il s'élève contre la sottise, la négligence ou la « perfidie » du peintre. A son tour, le peintre de la décoration du *Ballet de Beauté* est l'objet d'une remarque désagréable de Jonson. Quelques années plus tard, Campion a maille à partir avec Constantin de' Servi. Enfin, après bien des différends passagers, Jones et Jonson sont en guerre ouverte. Le poète raille son adversaire à propos de l'accident de *Chloridia*; de cet accident le livret ne souffle mot, mais la satire de Jonson apprend que l'envolée de la Renommée à la fin du « Masque » avait été manquée. Elle devait prendre son essor en disant : « C'est ainsi que la Gloire monte peu à peu jusqu'aux cieux, » mais nul ne la vit monter, pas même les divinités qui l'entouraient².

Il ne peut être question ici de chercher quelle était au juste la mise en scène dans les théâtres anglais pendant le dernier quart du xvi^e siècle et la première moitié du xvii^e; la question soulevée

1. V. encore Shirley, *The Cardinal*, III, 11 : « the scenes are troublesome ».

2. *M. of L. Hay. — M. of Beauty. — Somerset M. — V. An Expostulation with Inigo Jones.* Jonson accuse Jones d'avoir fait payer plusieurs fois les mêmes décors :

Thy twice conceived, thrice paid for imagery.

V. Shirley, *The Cardinal*, III, 11 (privilege, nov. 1641). Il s'agit de la mise en scène d'un ballet : « Half a score deal tack'd together in the clouds, what's that? A throne, to come down and dance; all the properties have been paid forty times over, and are in the court stock. » Serait-ce un souvenir de l'*Expostulation* ou un trait de Shirley contre Jones? — Décors et costumes resservent sous Charles I^{er}. V. l'introd. de MM. Bang et Brotanek en tête de leur édition du ballet du jeune prince Charles à Richmond (1636).

par Malone n'est pas encore définitivement résolue, mais elle a été traitée avec beaucoup d'ampleur et de clarté par M. Jusserand et, avec des détails curieux, par M. Lowe dans son charmant petit livre sur Betterton. Il ne semble pas qu'il y ait eu de décoration à proprement parler : elle se réduisait à des accessoires, à des « praticables », et il n'en est pas en Angleterre comme en France, où l'Hôtel de Bourgogne hérite de la mise en scène du théâtre du Moyen-Age.

Les pièces jouées à la cour d'Élisabeth étaient représentées avec des décors : les comptes des menus plaisirs ne laissent aucun doute à cet égard ; mais cette décoration, sans doute juxtaposée ou multiple, se compose de quelques « mansions » et semble bien rudimentaire ; elle sert sans doute plus à l'intelligence de la pièce qu'à l'illusion dramatique : elle est une indication, une suggestion plutôt qu'une imitation de la réalité¹. Sous Jacques I^{er}, les comptes mentionnent l'achat de toile pour les baraques de *La Foire de la Saint Barthélemy*, par Ben Jonson². Plus tard, sous le règne de Charles I^{er}, Jones se charge de la décoration de *La Fidèle Bergère*, de Fletcher (1634), *La Maîtresse de l'Amour*, de Heywood (1636) et de *L'Esclave royal*, de Cartwright : ce furent là sans doute les premières pièces à « grands spectacles » représentées en Angleterre. La science que déploya Jones dans la mise en scène de ces trois drames était le résultat de ses études pour les ballets : il avait fait son apprentissage dans le « Masque »³.

Il serait donc exact de dire que les « Pageants » et la décoration des ballets marquent, dans l'histoire de la mise en scène, la transition du Moyen-Age à l'adoption des décors dans les théâtres publics. Ce sont les fêtes de la cour, les « Masques », bien plus encore que les représentations dramatiques, qui continuent et perfectionnent cette mise en scène, et cela est si vrai que les auteurs de la Restauration font remonter l'origine de leur décoration aux ballets. « Quant aux décors et aux machines, dit Richard Flecknoe, peu après 1660, ce ne sont pas des inventions nouvelles ; notre « Masque » et quelques-unes de nos pièces (quoique ce fût alors l'exception) en avaient eu jadis d'aussi beaux et même de plus beaux que ceux d'aujourd'hui. » Aubrey est plus exclusif lorsqu'à propos de l'*Aglaura*, de Suckling, jouée vers 1638, il écrit qu'elle fut représentée avec « quelques décors qui n'étaient alors employés que dans les « Masques »⁴. L'on verra plus loin comment ce fut l'auteur des

1. Feuillerat, *passim* et 119, 145.

2. *Pipe Office*, 2805 (1614-1615) : « Canvas for the Bootheres and other necessities for a play called Bartholmewe Faire. »

3. Malone, III, 234. — *Strafford Letters*, I, 177.

4. *A Discourse of the English Stage* by Richard Flecknoe (à la fin de *Love's Kingdom, a Pastoral Tragi-Comedy*). — Réimpression dans Spingarn, *Essays of the Seventeenth Century*, II, 95, 96. — Aubrey, *Brief Lives*, II, 244 (éd. A. Clark). — *Strafford Letters*, II, 150.

derniers ballets du règne de Charles I^{er}, sir William Davenant, qui, en 1656, prépara la restauration du drame et l'adoption définitive du décor dans les théâtres publics. Le divertissement donné à Rutland House commença par une discussion entre Diogène, porte-voix des Puritains, et Aristophane, défenseur du théâtre; au cours de ce débat, Diogène s'éleva contre la mise en scène; mais Aristophane la défendit avec tant de vigueur que, quelques mois après, *Le Siège de Rhodes* était représenté avec cinq changements de décoration, en dépit des dimensions fort restreintes de la scène¹.

Après la Restauration, l'emploi du décor se généralise. En août 1661, Pepys voit jouer *Les Gens d'Esprit*, de Davenant, donnés avec d'« admirables décors »². En décembre, l'on représente *Les Aventures de cinq heures*, de Samuel Tuke, avec plusieurs changements de scène. En 1662, *Le Siège de Rhodes*, augmenté d'une seconde partie, attire tout Londres au théâtre du duc d'York. Davenant sollicite dans sa préface l'indulgence du public pour ses décors et laisse échapper ce cri de douleur : « Oh money, money ! » L'on a beau augmenter le prix des places, la décoration constitue une lourde charge. Les beaux jours des chefs de troupe et des acteurs sont passés; l'on ne peut plus songer à se retirer vers cinquante ans fortune faite, comme Shakespeare, ou à fonder, comme Alleyn, quelque nouveau Dulwich; sir William Davenant meurt insolvable³.

1. V. ch. IX.

2. *Diary*, Aug. 15th.

3. Beljame, p. 115.

CHAPITRE VI

LE COSTUME

And all is strange, hearts, clothes and all disguised.
(DANIEL, *The Queen's Arcadia*.)

Grande variété des costumes. — Simplicité de ceux des musiciens et des porteurs de torches. — Costumes expressifs des acteurs et des danseurs d'« Antimasques ». — Nécessité de la précision et de l'exactitude. — Divinités mythologiques et personnages allégoriques. — D'où Jones et Jonson tirent leurs costumes : recueils de figures, les auteurs anciens, la tradition. — Indications symboliques fournies par toutes les parties d'un costume. — Habillements riches et élégants des « Masquers ». — Costumes particuliers à chaque « Masque ». — Etoffes, ornements, masques, emblèmes.

La première impression de celui qui cherche à tirer au clair ses idées sur les costumes des ballets est une confusion désespérante : comment s'y retrouver dans cette ahurissante variété de travestissements de tous genres ? Dieux, demi-dieux, héros, amazones, fées, reines, chevaliers, sorcières, magiciens, monstres antiques, abstractions morales, continents, éléments, personnages historiques ou contemporains, bouffons, valetaille et canaille, êtres bizarres ou grotesques, animaux sauvages et domestiques, objets inanimés... l'inspiration des poètes, l'imagination des dessinateurs et l'habileté des costumiers ont tout représenté, tout animé, tout fait vivre ou revivre. Mais en y regardant de plus près, en donnant à ses impressions et à ses souvenirs le temps de s'ordonner et de se classer, certains caractères se dégagent et s'accusent peu à peu. Parmi ces costumes, tels sont fort simples et même assez insignifiants ; tels, au contraire, très curieux et significatifs, en raison même de leur symbolisme ; d'autres, enfin, de la plus grande richesse ou de la plus haute élégance. Le caractère du costume dépend du rôle de celui qui le porte. Les plus beaux sont naturellement ceux des « Masquers » ; ils sont les héros de la fête, tous les autres personnages de la petite pièce leur sont subordonnés et n'ont de raison d'être qu'en eux. Les acteurs les annoncent et les présentent, les porte-flambeaux les escortent et les éclairent, les danseurs de l'« Antimasque » leur servent de repoussoir, les musiciens jouent à leur entrée en scène, guident leurs pas ou charment leurs instants de repos. Il va donc de soi que les vêtements de tous ces « satellites »

n'auront ni l'éclat ni la noblesse de ceux des « Masquers »; ils seront plus ou moins simples, pittoresques ou grotesques, selon la nature et l'importance de leurs rôles dans le ballet.

Musiciens et porteurs de torches sont vêtus avec la plus grande simplicité : chez les premiers, cette simplicité va parfois jusqu'à l'insignifiance; mais qu'ont-ils besoin d'attirer l'attention? Leurs voix, le son de leurs instruments importent surtout. A la rigueur, il suffit qu'on les entende; aussi leur arrive-t-il quelquefois d'être cachés derrière telle partie du décor et de ne point paraître. Les « minstrels » qui précèdent les « Disguisers », les accompagnent sur les chars, ou jouent pour les faire danser, reçoivent souvent de vieux costumes remaniés, où les paillettes, les lettres et les franges d'or ont été remplacées par de modestes ornements en cuivre. Les longues robes de damas bleu et jaune du « Mask » de 1512 resservent, le 6 janvier de l'année suivante, aux musiciens du « Pageant » du Riche-Mont¹. Il est intéressant de constater que, dès cette époque, les musiciens portent souvent de longs vêtements : à Eltham, en 1516, ils ont des robes de satin blanc et vert, c'est-à-dire des mêmes couleurs que les costumes des « Disguisers », mais avec tous les ornements en moins². Les joueurs de cor du beau ballet des amazones et des chevaliers ont de longs vêtements de taffetas blanc, tout comme les porte-flambeaux et le trucheman; mais ceux-ci portent, en outre, des manteaux de taffetas cramoisi, sans manches, dentelés dans le bas et ornés de franges, de dentelles et de glands d'or ou d'argent³.

Bientôt poètes et décorateurs cherchent à tirer parti de la présence des musiciens pour embellir la mise en scène. Travestis en satyres, ils s'échelonnent sur les flancs de la montagne au sommet de laquelle les douze déesses font leur apparition. Transformés l'année suivante en tritons, ils précèdent la vaste coquille qui sert de char aux filles de Niger; le vent soulève leurs chevelures bleues comme les flots, fait flotter les voiles légers qui les couvrent, tandis que, les joues gonflées, ils soufflent dans leurs conques enguirlandées. S'élevant des ondes dans les cieux, ils se groupent autour de Junon, déesse de l'atmosphère; ils représentent maintenant les esprits des airs, et les couleurs variées de leurs vêtements symbolisent les divers phénomènes de la région qu'ils habitent. Retombés sur terre du sein des

1. *Revels* 217, f. 32 : « It. iij garments y^t wer of y^e Kings olld stoor of bregys saten set with koper spangells for y^e iij mynstrells y^t browght in y^e ladyes. » (14 nov. 1510). *Id.*, *Folio A* (4), p. 13 (1^{er} janv. 1512), etc.

2. *Revels* 229, p. 139 : « vij mynstrells in parylld in long garments and bonets to y^e saam of saten of bregys whyght and greeyn... vj lords and gentyllmen in parelld in garments of whyght saten of bregys and greyn browdryd with covnterfyt stovf of flandyrns... all so vj ladyes in paryll in vj garments of saten whyght and greeyn. » (6 janv. 1516.)

3. Feuillerat, 286, 287. — Nichols, *Prog. Eliz.*, II, 159.

nues, ils deviennent des Naïades, aux fronts couronnés de plantes aquatiques, ou des Fleuves, le torse enserré dans une cuirasse antique, un manteau en écharpe noué sur l'épaule gauche, les cheveux formés ou mêlés de roseaux ¹.

Le plus souvent, cependant, les musiciens, en particulier les choristes, exécutent des évolutions à l'imitation de celles du chœur antique; ils occupent ainsi le regard et charment l'oreille. Ils revêtent alors les longues robes traditionnelles qui se prêtent, par leur simplicité, et leur longueur, aux beaux effets de draperies, aux ondulations lentes et souples, aux plis pleins de noblesse. Ces musiciens représentent des prêtres: prêtres des Muses, de Phébus, de Vénus, de Jupiter, de l'Hymen, de Mars, « Prêtres et Sibylles, fils et filles d'Harmonie ». La couleur de leurs robes change selon la divinité qu'ils sont supposés servir: celles des ministres d'Hyménée sont jaunes; celles des prêtres de Mars, rouges comme le sang; celles des serviteurs de Phébus aussi flamboyantes que les lueurs du soleil couchant ². Par exception, les prêtres des Muses ont des robes en taffetas cramoisi, de la même couleur que les déguisements des « Masquers » ³. De ce que le type ou la forme des vêtements ne change guère, il ne faudrait pas conclure qu'ils sont uniformes et monotones. La variété se donne libre carrière dans la « façon », les ornements, surtout dans les coiffures. Les prêtres des Muses portent des robes garnies de dentelle de cuivre, avec des capuchons et des gorgerettes de satin bleu; ils ont aussi des écharpes de soie en guise de ceintures et des bas du même tissu; leurs luths sont retenus en bandoulière par des rubans longs de près de quatre mètres: rien de plus simple ⁴. Les Phébadés ne leur ressemblent guère: « Leurs robes, écrit Chapman, étaient retroussées par devant, ils avaient autour du cou d'étranges capuchons de plumes et des gorgerettes; leurs coiffures consistaient en des turbans plantés de plumes de diverses couleurs, tachetées d'ailes de mouches, d'une dimension extraordinaire comme celles de leur pays. » Les prêtres d'Hyménée ceignent leurs fronts de guirlandes de marjolaine; ceux d'Apollon, de couronnes de laurier; les ministres de Mars portent des mitres qui affectent la forme de casques et sont surmontées d'un poignard ⁵. A diverses reprises, les choristes représentent les ombres des grands poètes, mais leurs vêtements restent, à peu de chose près, les

1. *Vision*. — *M. of Blackness*. — *Hymenæi*. — Dessins de Jones.

2. *Haddington M.* — *M. of Beauty*. — *Love freed from Ignorance*. — *M. of Chapman*. — *M. of Beaumont*. — *Somerset M.*, etc.

3. Pièce justificative n° 9.

4. *Id.*

5. *Haddington M.* — *Prince d'Amour*. — V. le costume des prêtres d'Isis dans Spenser, *F. Q.*, V, VII, IV. — Greene et Lodge, *A' Looking Glasse for London*: « The Priests of the Sun, with mitres on their heads, carrying fire in their hands. »

mêmes; Jonson les décrit d'un mot : ils étaient « priest like ». Davenant et Jones évoquent, dans leur *Temple d'Amour*, les ombres des poètes grecs, et leur donnent des vêtements différents les uns des autres et de couleurs variées; mais tous portent des couronnes de laurier¹. Jones emprunte sa représentation d'Homère au *Parnasse* de Raphaël².

Les déguisements de ceux qui portent les torches, quoique moins uniformes, sont en général assez simples : ils doivent être suffisamment élégants pour ne pas déparer l'entrée des « Masquers », sans l'être cependant au point de détourner l'attention du public des personnages principaux. Comme aux musiciens, il leur arrive assez souvent d'avoir à endosser de vieux vêtements, et leur mise, pendant le règne d'Henri VIII, ne diffère guère de celle des « minstrels »³; en 1510, ils ont des aubes de damas bleu; plus tard ils s'affublent de « robes de masques pourvues de capuchons »⁴. Le plus souvent, Hall ne les mentionne même pas; ils sont négligés ou sacrifiés, et, en 1551, le « Lord of Misrule » écrit à l'intendant des menus plaisirs pour se plaindre des costumes préparés pour ses conseillers et qu'il trouve tout au plus convenables pour des porteurs de torches⁵. Quand, sous Élisabeth, les déguisements ont été remaniés plusieurs fois, l'on en fait des défroques pour les porte-flambeaux, après quoi il ne reste plus qu'à les abandonner aux comédiens ou à les mettre au rebut⁶.

Les vêtements des porteurs de torches sont souvent de longues robes⁷; mais, dès le règne d'Élisabeth, l'on cherche tout naturellement à établir un rapport entre les travestissements des « Masquers » et ceux de leur escorte. Une mascarade de six Actéons sera précédée ou accompagnée de chasseurs; Diane et ses nymphes seront éclairées par de jeunes vierges. La coupe des vêtements est la même ou peu s'en faut, et les couleurs s'harmonisent. Six marins portent des robes, des soutanes (*cassocks*) de drap d'argent incarnat avec des revers de drap d'or vert et des manches pendantes de drap d'argent roux; les porte-flambeaux ont eux aussi des soutanes avec des manches longues en damas jaune et cramoisi. Les douze déesses de *La Vision* de Daniel descendent trois par trois du haut de la montagne; entre leurs rangs ont pris place les « Torch-bearers », dont chacun porte les couleurs de la déesse qu'il précède⁸. Cette analogie

1. *M. of Beauty*. — *The Golden Age*. — *M. of Augurs*. — *Albion's Triumph*. — *Temple of Love*. — *Britannia Triumphans*.

2. Dessin à Chatsworth.

3. *Revels* 217, 17: (for) « iij gentyllmen that bare torchys... iij olld garmentts. »

4. Hall, f. 7 r^o. — *Revels* 217, 90, 97, 100, etc.

5. Kempe, 28.

6. Feuillerat, p. 19 et suiv.

7. *Id.*, p. 146, 270, 286, etc. — *V. Vision*. — *M. de Marston*, etc.

8. Feuillerat, p. 38, 39, 43, 44, 350.

entre les costumes des « Masquers » et ceux de leur escorte, dut avoir pour conséquence de donner plus de variété aux vêtements de celle-ci, et en effet : dans bien des cas, les longues robes d'autrefois sont remplacées par des costumes d'un caractère tout différent. Si les danseurs représentent des étoiles, leurs pages seront des « esprits de feu » et l'on recouvrira leurs déguisements de flammes ; leurs ailes et leurs basques auront la couleur du feu. Une torche de cire vierge dans chaque main, ils viendront danser, légers et rapides comme des feux-follets¹. Parmi les dessins d'Inigo Jones se trouve une charmante étude pour les porteurs de torches de *Cœlum Britannicum* ; c'étaient, on se le rappelle, des jeunes lords et fils de nobles qui avaient l'honneur d'escorter le roi et ses compagnons ; l'architecte avait donc cherché et réussi à donner aux gentils pages des costumes dignes de leur rang : ils sont élégants et dégagés, de manière à ne gêner en rien la liberté des mouvements. Mais les torches ne sont pas toujours tenues par des mains aussi aristocratiques, et quand il ne s'agit que de simples étudiants en droit, le poète et le dessinateur ont moins d'égards. Les travestissements des porte-flambeaux servent même de repoussoir à ceux des « Masquers », dont ils sont comme la parodie ou la caricature. Chapman et Jones avaient habillé leurs danseurs en Princes de Virginie, ils affublent également leurs porteurs de torches de costumes indiens, mais « plus extravagants que ceux des « Masquers ». « L'humble variété de ces atours, écrit Chapman, ne fit que mieux ressortir la grande beauté de ceux des personnages principaux. »

Le costume des porte-flambeaux n'est cependant pas toujours subordonné à celui des « Masquers ». Dans le *Ballet de beauté*, la reine Anne et ses dames personnifient les Éléments de la Beauté, leurs pages sont de petits amours. Ils brandissent les torches dont ils enflamment les regards et embrasent les cœurs : ils se trouvent bien à leur place sur les marches du trône éblouissant de la Beauté ; on le voit, le costume dépend ici du sujet du ballet. Ailleurs il se rapprochera de celui de l'acteur avec qui les porteurs de torches vont paraître en scène, au lieu de former, comme d'ordinaire, l'escorte des danseurs. Campion, dans son premier ballet, fait entrer ses « torch-bearers » en même temps que la Nuit dont ils représentent les heures. La Nuit a une robe de soie et un manteau brodé d'étoiles, elle porte une couronne d'astres sur ses cheveux pailletés d'or, son visage est noir ; ses brodequins, de même couleur, sont décorés d'étoiles peintes. Les Heures portent de longues robes de taffetas noir constellées d'étoiles peintes ; leurs longues chevelures noires, semées d'or, sont enserrées par de petits diadèmes d'étoiles, et leurs visages sont sombres comme celui de leur reine. La forme des vêtements varie

1. *Lords*.

quelque peu : celui de la Nuit est ajusté, ceux des Heures sont plutôt amples ; celles-ci n'ont point de manteaux, les étoiles et leurs robes sont peintes au lieu d'être brodées ; leurs couronnes sont plus petites. C'est toujours le même principe : ressemblance, dépendance, mais simplicité plus grande¹.

Somme toute, ces costumes n'ont qu'une importance secondaire et un intérêt médiocre ; en revanche, ceux des acteurs et des danseurs d'« Antimasques » sont très expressifs et fort pittoresques.

Les acteurs ont pour rôle d'exposer le sujet du ballet et de présenter « Antimasquers » et « Masquers » ; mais, pour se faire connaître du public, ils n'ont guère que leurs costumes, à moins de recourir au procédé naïf qui consiste à faire décliner au personnage son nom et ses qualités. Ces piètres moyens sont tout au plus bons pour Nathaniel, Holofernes et Armado, dans leur grotesque mascarade de neuf champions². Jonson, pour sa part, se refuse à les employer : « Les vêtements et les emblèmes, écrit-il, révèlent la nature du personnage... Il eût été malséant, et indigne de la magnificence de ces spectacles, de recourir aux piteux expédients d'un montreur de marionnettes à bout de ressources, en se servant d'un trucheman, ou encore de remédier à l'ignorance du peintre en faisant écrire au-dessous : « Ceci est un chien, ceci est un lièvre. » Il faut que les personnages soient présentés de façon à se faire reconnaître au premier coup d'œil des hommes intelligents, sans hésitations ni difficultés. Quant à la foule, avec son jugement terre à terre, elle regarda bouche bée, dit que c'était beau et se déclara satisfaite³. »

Au xvii^e siècle, la mythologie est si répandue que le public est familiarisé avec la plupart des divinités : Mercure, en particulier, avec ses ailes, son pétase et son caducée, est le plus populaire des Olympiens : son rôle de messenger des dieux le ramène constamment des marches du trône de Jupiter au milieu des mortels : avec Iris et Cupidon, il est le « Presenter » par excellence⁴. Il y a bon temps qu'il fréquente les retraites des poètes anglais et les salles de fête de la cour ! Dès la fin du xv^e siècle, on le rencontre dans un mystère de *La Conversion de saint Paul* ; le malheureux est au service du démon Bélial, dont il porte les messages⁵. La Renaissance et l'Humanisme n'ont pas encore reconquis l'Olympe, et les dieux exilés expient toujours leurs méfaits et leurs orgies passées. Les fêtes de 1527 trouvent le dieu rétabli dans ses droits, et il y fait

1. *M. of L. Hay*.

2. *Love's Labour's Lost*, acte V, sc. II.

3. *King James's Entertainment... through London*.

4. Pour le costume d'Iris, v. *Vision, Hymenæi* et le *M. de Beaumont*. — Pour Cupidon ; v. Kempe, 41 et 43, et pièce justificative n° 9. — Shirley, *Coronation*, IV, III.

5. *Digby Plays. The Conversion of St. Paul*, vers 432 et suiv.

bonne et belle figure, revêtu d'une robe de drap d'or et d'un manteau de soie bleu de ciel tout semé d'yeux d'or, les yeux de sa victime : le vigilant Argus ¹.

Six ans après, quand Anne Boleyn fait son entrée solennelle dans Londres, pour être couronnée reine d'Angleterre, Mercure descend d'un des « Pageants » et lui offre, de la part des trois déesses rivales, Junon, Pallas et Vénus, la pomme d'or qu'elles s'accorderont plus tard à présenter à sa fille, la « nymphe Éliza » ². Dans ses plus riches atours, le fidèle messenger précède un « Masque » à la cour d'Élisabeth, adresse un discours à la souveraine et lui remet trois fleurs en soie et or, symboles de Victoire, Paix et Abondance ³. Il vient sur son char recevoir la reine lorsqu'elle visite sa bonne ville de Norwich, et le soir, il lui présente une fois encore les dieux de l'Olympe; plus tard, il descend dans la lice avant que les joueurs n'aient commencé à faire voler leurs lances en éclats ⁴. Bien loin de dédaigner les fêtes données hors de la cour, il se met à la tête du ballet dansé aux noces de sir Henri Unton ⁵. Il fréquente assidûment les théâtres. « Si vous trouvez, s'écrie un des choristes de la chapelle royale dans l'introduction des *Fêtes de Cynthia*, une pièce sans Mercure ni Cupidon, brûlez-la : c'est une hérésie en matière de poésie ! » Et, pour sauver sa comédie des flammes du bûcher, Jonson y donne des rôles aux deux divinités, et la place ainsi sous leur protection ⁶. Bref, au début du XVII^e siècle, Mercure est si connu qu'il n'éprouve plus le besoin de se présenter; tout au plus, le fait-il par préterition : « Vous dire qui je suis, quand je porte ces emblèmes si connus et si expressifs, serait vous taxer d'une ignorance inconcevable ⁷. » De guerre lasse, les poètes ne décrivent même plus son costume : Townsend et Jones se bornent à dire qu'une divinité parut au sein d'une nuée; « à son pétase et à son caducée, on reconnut en elle Mercure, messenger de Jupiter ⁸. » — « Bonjour, cousin Hermès, s'écrie irrévérencieusement le gouaillieur Momus, oh pardon !... Monseigneur l'Ambassadeur ! J'ai trouvé les tableaux de vos blasons et de vos titres dans toutes les hôtelleries d'ici à l'Olympe où votre mission actuelle est enregistrée comme la neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuvième de vos ambassades. » Aussi, pour l'occasion, le dieu a-t-il cru devoir remplacer son pétase par une couronne de laurier qu'il a peut-être dérobée à Apollon; mais son caducée et les ailes de ses

1. Sanuto, XLV, p. 265. — Hall, f. 157 v°.

2. Hall, f. 214 v° (1533). — Peele, *The Arraignment of Paris*, acte V (1584).

3. Feuillerat, p. 146.

4. Nichols, *Prog. Eliz.* II, 188. — Holinshed, p. 1319.

5. Tableau à la National Portrait Gallery (Londres).

6. *Cynthia's Revels*, induction.

7. *A Private Entertainment... at Sir William Cornwallis... 1604.* — V. Dekker *Troia Nova Triumphans.* — M. de Beaumont.

8. *Albion's Triumph.*

talons le font immédiatement reconnaître par Momus et les spectateurs¹.

Ainsi, comme le dit Jonson, le costume et les emblèmes révèlent la nature du personnage; il est donc de toute importance qu'ils soient aussi exacts et précis que possible, sans quoi le public ne saura pas à qui il a affaire, ou, ce qui ne vaut guère mieux, risquera fort de confondre ce personnage avec un autre. Il suffit d'une légère omission ou d'une simple maladresse pour produire une méprise, surtout si le spectateur n'est pas très bien placé ou très familier avec la langue du pays. C'est une mésaventure de ce genre qui arriva au correspondant qui adressa au *Mercure françois* les curieux comptes rendus du mariage de la princesse Élisabeth avec l'électeur palatin. Était-ce un Français peu au courant de la langue ou un Anglais distrait, inintelligent ou mal placé? Toujours est-il que sa relation est inexacte, fausse d'un bout à l'autre, par suite d'erreurs dans les costumes des acteurs. L'exposition du sujet était des plus simples : sur l'ordre de Jupiter, Entheus, le Délire poétique, et Orphée, l'Inspiration sereine, unissent leurs efforts à ceux de Prométhée pour glorifier l'heureuse union de Frédéric et d'Élisabeth; or, Entheus a été pris pour Mercure et, ce qui est plus grave, Prométhée, pour Jupiter. Les deux méprises s'expliquent fort bien par des maladresses dans les costumes des personnages : Entheus était, en effet, représenté avec des ailes des deux côtés de la tête. Sans doute, le caducée et le pétase faisaient défaut; mais le personnage d'Entheus était si peu connu et Mercure si populaire que l'erreur devenait presque fatale. Quant à Prométhée, il paraissait dans l'Olympe entouré de cercles de flammes qui tournoyaient sans cesse : il y avait là bien de quoi égarer le spectateur qui, faute de savoir qui la divinité pouvait être, la prenait tout naturellement pour Jupiter entouré de ses foudres : le costume, en effet, du ravisseur du feu céleste paraît on ne peut plus vague; Campion se borne à dire que c'était celui d'un « héros antique »².

La faute en était-elle à Jones ou à Campion? Il est bien difficile de le savoir. Jones avait emprunté sa représentation d'Entheus à l'*Iconologia* de César Ripa; mais le poète et lui auraient dû se méfier de la confusion à laquelle la description de l'*Iconologia* pouvait donner naissance³. Avec Jonson, semble-t-il, pareille erreur avait

1. *Cælum Britannicum*. — V. Mercure dans les ballets français : Lacroix, *Ballets et Mascarades*, I, 46. — Certains personnages reparaissent, comme Mercure, dans diverses mascarades; v. les quatre éléments dans le *Somerset M.* et *Microcosmus*; Plutus dans le second « pageant » de l'entrée de Jacques I^{er}. le *M. de Chapman* et *Cælum Britannicum*.

2. V. pièce justificative n° 12. — *M. of Lords*.

3. *Iconologia*, 191, Furor Poetico : « Giovane... con l'ali alla testa, coronato di lauro,... stando in atto di scriuere... L'ali significano la prestezza e la velocità dell' intelletto Poetico, che non s'immerge : ma si sublima portando seco nobil-

moins de chance de se produire. Grâce à sa forte culture classique, à ses lectures si variées et à son savoir général, le poète était mieux à même que n'importe qui d'aider Inigo Jones, de le mettre en garde contre certaines erreurs, de lui fournir les indications nécessaires. A l'occasion, il établit en termes très nets la nature et l'importance de sa collaboration. « Les costumes des sorcières, écrira-t-il dans le livret du *Ballet des Reines*, furent imaginés par M. Jones, ainsi que l'architecture de toute la scène et la machine; je leur ai simplement attribué leurs accessoires : vipères, serpents, ossements, simples, racines et autres insignes magiques, d'après l'autorité des ouvrages anciens et récents; si quelque erreur s'y est glissée, elle est de moi, et c'est pourquoi je la reconnais¹. »

Jones ne cherche-t-il pas avant tout l'originalité ou la beauté des costumes? Ne négligeait-il pas de se demander de quels secours ils seraient aux spectateurs? La collaboration de l'artiste avec l'humaniste consciencieux qu'était Jonson est troublée par plus d'un orage et donne naissance à des conflits : l'on en perçoit l'écho dans l'*Expostulation*, où le poète reproche à son adversaire ses costumes inintelligibles :

Attire the persons as no thought can teach
Sense what they are.

En effet, dans les derniers « Masques » où l'architecte, débarrassé de son rival, est libre d'agir à sa guise, l'on rencontre des travestissements d'une insignifiance déconcertante. Voici, par exemple, une femme avec une robe bleue, le front ceint d'une guirlande de roseaux mêlés d'argent. Est-ce une naïade? Point du tout, c'est la Concorde ! Avec elle paraît un jeune homme habillé d'une robe rouge brodée de fleurs; il porte au côté une épée antique suspendue à une écharpe; sa tête est couronnée d'une guirlande, et il tient à la main une branche de platane avec des épis de blé... et c'est le Bon Génie de la Grande Bretagne². Pour ce qui est de la Concorde, Jones aurait pu se rappeler les broderies du manteau de cette déesse dans *La Vision* de Daniel, ou, mieux encore, s'inspirer du beau groupe décrit par Spenser dans sa *Reine des Fées*. Sir Scudamour trouve Concorde assise sous le portique du temple de Vénus : c'est une dame d'un aspect à la fois aimable et grave. Les regards du chevalier

mente la fama de gl'huomini, che poi si mantiene verde, e bella per molti secoli, come la fronde del lauro... Per lo scriuere si mostra ancora che questo furore si genera col molto esercizio, e che la natura non basta se non viene dall' arte aiutata » etc.

1. *M. of Queens*.

2. *Salm. Spol.* Concorde avait paru à deux reprises : en 1632, dans *Albion's Triumph*, et en 1634, dans *Cælum Britannicum*; Jones avait emprunté ces deux derniers costumes à l'*Iconologia*, p. 92. — Pour le costume du génie, v. le Genius Urbis du Pageant à Fenchurch St. (entrée de Jacques I^{er} à Londres) où Jonson explique que le platane est : « arbor genialis. »

sont d'abord attirés par sa couronne, qui affecte la forme d'un chaperon danois et où brillent perles et pierreries. Son manteau est tout tissé d'or et tombe jusqu'à terre. A ses côtés se tiennent deux jeunes gens, armés presque jusqu'aux dents; ils semblent se redouter l'un l'autre; ils sont frères cependant, demi-frères plutôt, nés d'une même mère, mais fils de pères aux caractères opposés. L'un s'appelle Haine, l'autre, plus jeune et cependant plus fort, porte un nom plus doux : c'est l'Amour. Concorde a sur eux tant d'empire qu'elle les force à se donner la main; Haine a beau détourner la tête, sa mère y met tant de grâce, ses vertus sont si puissantes, qu'il ne peut résister; mais, en proie à une rage féroce, il mord sa lèvre et « grince de ses défenses de fer » : telle est Concorde, « mère de la Paix bénie et de l'Amitié sincère ¹. »

Est-ce à dire que Jones n'était pas à la hauteur de sa tâche ou qu'il ne pouvait s'affranchir de la tutelle de Ben Jonson? Il semble avoir tenu à prouver le contraire dans la mise en scène du premier ballet qui suivit sa rupture définitive avec le poète. Les beaux dessins qui nous restent du *Triomphe d'Albion*, le superbe amphithéâtre, les musiciens antiques, les Flamines et les rois captifs du triomphe, les pugilistes et les gladiateurs des jeux du cirque, sont des reproductions très exactes de monuments et de bas-reliefs de l'époque, ils ne laissent aucun doute sur la connaissance que Jones possédait de l'antiquité classique.

Il avait été à bonne école avec Jonson, et l'ingrat semblait oublier tout ce qu'il avait appris du poète pendant cette longue collaboration qui s'étend sur une période de plus de vingt-cinq ans! A l'origine c'est Jonson, s'il faut l'en croire, qui fournit à Jones les données générales et jusqu'aux moindres détails des images des dieux ou des héros antiques. Le poète s'inspire quelquefois de la sculpture classique. Vénus et les trois Grâces, qui ouvrent le *Ballet des noces du vicomte d'Haddington*, étaient vêtues, dit le poète, « selon les images de l'antiquité, » indication bien vague, il est vrai, et plus embarrassante que satisfaisante, si l'on songe que l'« appareil » de la déesse et de ses trois compagnes était d'ordinaire des plus sommaires ².

Jonson recourt aussi à certains recueils de figures d'après l'anti-

1. *F. Q.*, IV, x, XXXI-XXXV.

2. Jonson s'était sans doute servi de l'*Iconologia*, p. 58, Carro di Venere. V. encore *Revels* 217, f. 76 : « to rechard rownanger paynter... [for]... a mantell of yelow sarsenet with harts wynges of syllyr for y^e lady y^t playd venys (1514). — Hawes, *Pastime of Pleasure* (1506), ch. XXXVIII :

..... Venus
Which was well cladde in a fayre mantyll blewe,
With golden hertes that were pirst anewe.

V. Spenser, *F. Q.* IV, x, XL et suiv. — V. la très curieuse image du char de Vénus dans la version en prose du *Roman de la Rose* de Jean Molinet (1503, f. 103 v°).

que, en particulier à l'*Iconologia* de César Ripa, qui lui sert à composer les costumes de Borée et de Janvier ou à reconstituer, avec Virgile et Horapollon, celui de la Renommée¹. Il cite cet ouvrage à diverses reprises dans ses notes et Jones en fait de son côté un usage constant. L'un et l'autre devaient consulter les recueils d'images des dieux, sans doute celui de Noël Conti, alors très répandu. Marston ne voyant goutte aux élucubrations de certain rimailleur, qu'il se prépare à fustiger sans pitié, réclame à cor et à cri son manuel d'épithètes ou l'*Imagines Deorum M. Antonii Vtinensis* ou la *Mythologia* en dix livres de Noël Conti² !

Mais le poète puise surtout son savoir dans les écrits des anciens, tire parti des moindres indications, et déploie toutes les ressources de sa vaste et profonde érudition. Chacun de ses personnages semble être l'objet d'une série de recherches minutieuses, et leurs moindres caractéristiques sont notées, étudiées, utilisées et au besoin expliquées ou justifiées avec le plus grand soin. Il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur les deux éditions in-4° d'*Hymenæi* et du *Ballet des Reines*. Ce sont des œuvres d'érudition : le commentaire envahit parfois plus de la moitié de la page. S'agit-il, par exemple, du personnage d'Ate, que Jonson met à la tête des sorcières, une note vient aussitôt justifier le choix qu'il en fait et citer les auteurs qui lui ont fourni les diverses indications du costume : « Je fais jouer à cette mégère, écrit-il, le rôle d'Ate ou de Malfaisance (car c'est ainsi que je l'interprète) d'après la description qu'en donne Homère, *Iliade*, A., où il la représente empressée à nuire aux hommes, vigoureuse autant qu'agile, et, *Iliade*, T., foulant aux pieds les têtes des hommes; dans ces deux passages, il emploie une seule et même phrase pour définir sa puissance : Βλαπτεῖσ' ἀνθρώπους *Lædens homines*. Je la représente nu-pieds, la robe retroussée pour être plus libre dans ses mouvements, m'autorisant d'Horace, *Sat.* VIII, *Lib.* I. *Succinctam vadere palla Canidiam pedibus nudis, passoque capillo*. Mais quant à sa chevelure, j'ai plutôt en vue un autre passage du même auteur, *Epodes*, *Lib.* V, *Ode* v, où elle paraît *Canidia brevibus implicata viperis Crineis, et incompitum caput*., et celui de Lucain, *Lib.* VI, parlant du costume d'Erichto :

*Discolor, et vario Furialis cultus amictu
Induitur, vultusque aperitur crine remoto,
Et coma vipereis substringitur horrida sertis.*

Pour sa torche, voir Remigius, *Lib.* II, cap. III³. »

Jonson n'était d'ailleurs ni le seul ni le premier à procéder de la

1. *M. of Beauty* et *Icon.*, p. 257. — *Id.*, p. January, *Icon.*, p. 242, 243. — Cet ouvrage sert aussi pour les ballets français, v. Ménestrier, p. 149.

2. *Satires*, II.

3. *M. of Queens*.

sorte : Daniel, dans son ballet de *La Vision*, déclare s'être souvenu, pour représenter le Sommeil, de Philostrate, Stace et Silius Italicus. Browne rivalise d'érudition avec Jonson; Chapman et Jones empruntent, sans y rien changer, le personnage et le costume de Capriccio au recueil de César Ripa; Campion, enfin, en dépit de son inspiration toute romanesque, se conforme, lorsqu'il s'agit des Parques, aux descriptions de Catulle et de Platon¹. Mais nul ne procède avec plus de rigueur et plus de conscience que Jonson, et, après la disgrâce de ce dernier, ni Shirley, ni Carew, ni même Davenant ne semblent capables de continuer à appliquer les méthodes de travail de leur grand devancier; pas une note, pas une explication : ils se bornent à écrire les vers du « libretto », et Jones, maître absolu de la mise en scène, exécute les costumes comme bon lui semble.

Il ne faudrait pas croire cependant que Jonson et certains de ses contemporains aient réussi ou même cherché à faire des reconstitutions d'un intérêt ou d'une valeur archéologiques². La plupart des costumes antiques sont trop sommaires, trop simples ou trop uniformes. Ne perdons pas de vue que les conceptions des divinités varient selon les pays et les époques : les dieux grecs et latins, ceux de l'âge homérique et du siècle de Lucien, diffèrent à bien des égards : autant de considérations qui gênent et contrarient le plus souvent l'auteur de « Masques ». Il lui faut au contraire des costumes complexes, fournissant au public le plus grand nombre possible d'indications : c'est pourquoi Jonson croit devoir accumuler toutes les caractéristiques sans trop tenir compte des pays ou des époques. Cette confusion est voulue, et il suffit, pour s'en convaincre, de voir avec quel soin le poète distingue, dans ses notes, les diverses conceptions des Grecs, des Latins, ainsi que celles des différentes périodes. Junon est représentée assise sur un trône soutenu par deux paons : elle tient cour plénière au sein des nues ; Jonson explique dans une note que les Grecs considéraient Junon comme la déesse de l'air (*Héra*) ; pour les paons, il renvoie à *L'Art d'aimer* et aux *Métamorphoses*, d'Ovide ; si la déesse est vêtue comme une reine, c'est que les Latins l'appelaient *Regina Juno* : à ce titre, elle porte sur la tête un diadème, diadème blanc, comme l'affirme Apulée dans *L'Ane d'or*. Du diadème tombe un voile, attaché par un bandeau en soie de différentes couleurs, orné de force bijoux et surmonté de lis et de roses : les diverses nuances de l'écharpe symbolisent les phénomènes si divers de l'atmosphère : la neige, la rosée, les vents et les tempêtes que la déesse déchaîne dans ses

1. *Somerset M.*

2. Il y a cependant des anachronismes assez curieux : Vesta, dans la *Vision*, et Sibylle, dans le *M. of Lords*, sont vêtues comme des religieuses : « deckt as a Nunne, » écrit Campion.

moments d'humeur. La rose était appelée *Junonia* et les lis se trouvaient consacrés à Junon depuis le jour où ils avaient été teints en blanc par le lait tombé de son sein quand elle nourrissait Hercule. De la main droite, la déesse tient le sceptre, emblème du pouvoir; de la main gauche, un tambourin, symbole du bruit des vents, de la grêle et du tonnerre; enfin ses pieds reposent sur une peau de lion : c'est ainsi qu'on la représente à Argos foulant aux pieds les dépouilles conquises par ses deux « *privigni* » (beaux fils) : Bacchus et Hercule¹.

Tant qu'il s'agit de personnages mythologiques, Jonson et les autres poètes s'appuient sur la tradition à laquelle ils n'ont le plus souvent qu'à se conformer; mais s'ils veulent présenter des allégories et des abstractions morales, la question est beaucoup plus compliquée. « L'esprit et l'adresse d'un faiseur de ballets, écrit le père Ménestrier, paroissent en ces figures qu'il faut représenter clairement, ingénieusement et à propos... Le plus difficile est de trouver des habits propres aux personnages imaginaires, et à ces êtres moraux que nous représentons sous des formes humaines. C'est ici où paroist l'esprit et le jugement de celui qui fait le dessin d'un ballet. Car il faut que les habits expriment autant qu'il se peut la nature et les propriétés de la chose. » Et ces quelques lignes, qui s'appliquent fort bien aux danseurs d'« Antimasques » : « Le ballet n'a que des acteurs muets, il faut que leurs habits parlent pour eux et les fassent connoître². » Poètes et « metteurs en scène » procèdent par analogie avec les costumes précédents, et s'efforcent de les rendre d'autant plus expressifs que les personnages sont moins connus.

Ici encore ils ont des traditions pour les guider; elles sont plus vagues, plus flottantes, moins strictement déterminées; mais ils en profitent pour s'en inspirer, et s'en départir quand bon leur semble. Les personnages allégoriques de l'époque des Stuarts comptent une longue lignée d'ancêtres qui se perd dans la nuit des temps, et remonte, par delà le Moyen-Age, à l'Antiquité classique elle-même. Grâce au *Roman de la rose*, ils deviennent, à un moment donné, si populaires que leur présence et leur influence se font sentir un peu partout et pendant longtemps. *Le Roman de la rose* se répand de tous côtés, traverse la mer, et Chaucer en traduit plusieurs passages en langue anglaise. Telles parties de son œuvre, le prologue de *La Légende des dames vertueuses*, par exemple, renferme plus d'une réminiscence de cette traduction. Ses disciples, Lydgate, Hawes, et le plus glorieux de ceux qui se réclament du « Père de la poésie anglaise », Spenser, prennent le plus vif plaisir à créer ces abstractions morales, à les animer, à les revêtir

1. *Hymenæi*, notes.

2. Ménestrier, 145, 148, 150, 250, 254.

de belles formes, d'étoffes d'un grand prix, ornées de broderies, enrichies de pierreries, chargées d'emblèmes de toutes sortes. *La Reine des Fées* est un éblouissant défilé de personnifications d'une précision, d'une originalité, et d'une beauté admirables¹.

Les jours de fêtes, tout ce monde des allégories se répand dans les rues de Londres et monte sur les « Pageants » pour saluer leur souverain, accueillir un roi étranger ou quelque princesse lointaine qui vient donner sa main à l'héritier de la couronne. Ce sont Nature, Grâce et Fortune, les sept Vertus, Dame Sapience et les sept Arts libéraux, Miséricorde et Vérité, qui se présentent en quelques vers, offrent des compliments et quelquefois un don². Les villes de province rivalisent avec la capitale : Worcester, Hereford, Bristol font les frais de brillants « Pageants » pour recevoir Henri VII. Dans cette dernière ville, Prudence et Justice, entourées de nombreuses jeunes filles, adressent au roi de bonnes et belles paroles de bienvenue³. Autant qu'on peut en juger, les costumes de beaucoup de ces personnages sont fort riches, mais peu expressifs : Politique est habillé comme un sénateur, Vertu comme un évêque⁴, et ces déguisements sont parmi les plus précis. Les décorateurs, pour faire connaître leurs allégories, se contentent d'inscrire les noms sur les diadèmes, de les broder sur les manteaux, laissent aux acteurs le soin de se présenter eux-mêmes, ou bien tracent sur des pancartes quelques mots, généralement tirés des Écritures, et qui servent à mettre tant bien que mal les spectateurs sur la voie. Mais, d'un règne à l'autre, les décorations gagnent en précision ; les artistes s'ingénient à inventer des habillements de plus en plus personnels et significatifs.

Cela est également vrai du théâtre : dans la moralité du *Château de Persévérance*, Merci, Vérité et Paix se reconnaissent aux couleurs de leurs manteaux, rouge, vert foncé et noir, mais sans que rien justifie le choix de ces couleurs⁵. Dans une autre moralité, *Esprit, Volonté et Entendement*, Sagesse paraît sous les traits d'un roi avec une « couronne impériale », un sceptre, un globe, un manteau d'hermine et une barbe d'or. Anima est habillée d'une robe de drap d'or blanc sur lequel elle a jeté un manteau noir ; Esprit, Volonté et Entendement sont tous trois vêtus de drap d'or blanc, mais l'auteur néglige d'indiquer le moyen de les distinguer⁶. En 1519, Henri VIII assiste, à Newhall, à un « passe-temps » imaginé

1. W. P. Ker, *The Dark Ages*, p. 24 et suiv. — Saintsbury, *The Flourishing of Romance and the Rise of Allegory*. — Courthope, *History of English Poetry*, etc.

2. Fabyan, *Chronicle*, p. 185 et suiv. — *Lib. Alb.*, III, 457 et suiv.

3. *Cotton MS.*, *Julius B.* XII, f. 10, 13, 17, 18, 19, 20.

4. Kingsford, 237. — Grose and Astle, *Ant. Rep.*, II, 263, 264.

5. *The Macro Plays* (E. E. T. S.), p. 76.

6. *Id.*, p. 35, 36, 46. — V. aussi sur les costumes Brandl, *Quellen*, introductions des diverses pièces,

par Cornish, et où il voit apparaître les personnages les plus inattendus : la lune, le soleil, le vent, la pluie, l'été, l'hiver et le plaisir. Tous portent des couleurs différentes mais appropriées : l'hiver a un vêtement roux comme les feuilles sèches, le soleil est en rouge, le vent est bleu comme le ciel où il prend son essor, le costume de la pluie est noir et triste. Aux couleurs s'ajoutent d'autres indications encore plus nettes : ce sont des paillettes d'or, du clinquant, qui représentent divers emblèmes. L'habillement de la lune est semé de lunes et de nuages d'or ; celui de l'hiver, de flocons de neige ; le vent semble avoir reçu une averse de gouttelettes d'argent ; les autres sont parés d'étoiles d'or, de primevères, de chèvrefeuille, de soleils et de nuages d'or¹. Le vestiaire de la curieuse comédie de *Rightwise* jouée devant la cour en novembre 1527 est plus vague : Religion, Église et Vérité sont habillées comme des veuves ; Paix est vêtue de blanc ; Quiétude et Tranquillité sont mises comme des dames ; Hérésie et Fausse Interprétation ont des robes de différentes couleurs². Sous Édouard VI, la haine du catholicisme qui inspire *La Comédie des Trois Lois*, par John Bale, éclate dans les représentations des « six vices ou fruits de l'Infidélité ». « Qu'Idolâtrie y soit vêtue comme une vieille sorcière, dit une indication à la fin de la pièce ; Sodomie, comme un moine appartenant à tous les ordres à la fois ; Ambition, comme un évêque ; Convoitise, comme un pharisien... Fausse-Doctrine, comme un docteur papiste, et Hypocrisie comme un franciscain³. » L'auteur ne prend pas la peine d'indiquer les autres costumes : « On peut facilement, dit-il, se représenter les autres personnages. » Dans une pièce jouée en 1575, devant Élisabeth, Vanité a une veste, un chapeau et des brodequins couverts de plumes de diverses couleurs⁴. *La comédie morale et lamentable intitulée : Tout pour l'Argent*, par T. Lupton (1578), dépeint l'argent sous une forme assez curieuse : la moitié de son manteau est jaune, l'autre blanc ; l'on y a peint des pièces d'or et d'argent⁵. Encore une douzaine d'années, et Dekker publie sa fameuse pièce du *Vieux Fortunatus*, l'un des plus « gros succès » du théâtre de la fin du xvi^e siècle et que la variété et l'originalité des costumes suffiraient à justifier. Il représente le Vice sous les traits d'une femme ; son visage est doré et sa tête, défendue par des cornes ; ses vêtements sont longs ; par devant l'on a peint des croissants de lune argentés qui vont en augmentant jusqu'à la pleine lune : au milieu se trouvent inscrits ces mots en lettres

1. *Revels* 217, 89, 90, 94.

2. *S. P. H. VIII*, a. 3104 et *Egerton MS.*, 2605. Résumés dans *C. S. P. H. VIII*, IV, a. 3104, et Froude, *Hist. of England*, I, 75.

3. *Anglia*, V, 223. — Peele, *Descensus Astreae* (1591) : « Ignorance, a friar, » etc. — Spenser, *F. Q.*, I, iv, xviii, Oisiveté sous les traits d'un moine, etc.

4. Feuillerat, 241.

5. *Amoral and pitieful Comedie, Intituled: All for money.*

majuscules : *Crescit eundo*; par derrière, son vêtement est peint de visages de bouffons et de têtes de diables, au-dessous desquelles se voient ces mots : « Ha ! ha ! he ! »; elle porte un masque doré, tout comme les démons qui forment son escorte. Vertu est coiffée d'une crête de coq, emblème de la sottise, son vêtement est blanc par devant avec cette devise : *Sibi sapit*; derrière se trouvent peintes des couronnes de laurier ornées d'étoiles et tenues par des mains qui sortent de nuages, au milieu se lit cette inscription : *Dominabitur astris*; les nymphes de la suite de Vertu étaient toutes en blanc et coiffées elles aussi de crêtes de coq. Le sens de ces costumes était facile à saisir, surtout avec le secours de la pièce; ce qui frappe le plus, c'est leur précision; l'on sent que celui qui les a imaginés a cherché à les rendre aussi caractéristiques, aussi significatifs que possible¹. Plus l'on va, plus cette tendance se manifeste. Si l'on se reporte à la description des costumes de ceux qui prennent place sur les arcs de triomphe de l'entrée de Jacques I^{er} à Londres, le 15 mars 1604, l'on sera frappé du progrès accompli. La tâche est désormais facilitée par la publication d'ouvrages fort utiles, des manuels d'emblèmes, en particulier celui d'Alciat avec le commentaire de Claude Mignault, auquel Jonson fait plus d'un emprunt, et cette *Iconologia* que le poète cite à diverses reprises, et à laquelle Inigo Jones et lui se reportent si souvent.

Pendant ces années et ces siècles, des traditions se sont établies; certains personnages allégoriques reparaissent sous une forme qui devient bientôt consacrée par l'usage : il en est qui se retrouvent toujours les mêmes dans divers pays et à des époques différentes. En 1522, Ardent Désir, qui mène le roi et sa troupe à l'assaut du Château vert, est vêtu d'une robe cramoisie ornée de flammes d'or; mais en 1507, à l'entrée de Louis XII à Lyon, l'on avait déjà vu : « ung... homme abillé d'une hucque de rouge signifiant *Ardant Désir* », et, le 26 juin 1574, dans une mascarade italienne en l'honneur de Don Juan d'Autriche, le Désir parut avec une veste rouge, deux éperons à la main, et deux soufflets sous le bras gauche².

Il en est de même de la Renommée, représentée par Chaucer dans son *House of Fame*. S'inspirant de Virgile, il la décrit « avec autant d'yeux que les oiseaux ont de plumes et autant d'oreilles dressées

1. La pièce avait été jouée à la cour en 1599. (Mermaid Dramatists, 288).

2. Harl. MS. 69, f. 30 (1501), le costume de Désir n'est pas décrit. — Hall, f. 92 r^o. — *Collection des opuscules lyonnais*, n^o 9. Entrée de Louis XII à Lyon. — Negri, *Nuove Invenzioni*, p. 9. — V. Holinshed, p. 1315, 1316 (1581), cartel remis « by a boie appparelled in red and white, as a martiall messenger of Desires fostered children » (les assaillants). — V. p. 1320 leur chariot tendu de draperies rouges et blanches. — Enfin, dans le tableau de la National Gallery, *Bacchus et Ariane* du Titien, le manteau flamboyant du dieu n'est-il pas un emblème du désir qui le précipite à bas de son char vers Ariane surprise et saisie?

et de langues que les bêtes ont de poils¹. » Stephen Hawes, dans son *Passe-temps de Plaisir* (1506), la dépeint d'une manière assez différente : la Renommée est entourée de langues de feu et montée sur un « palefroi » qui n'est autre que Pégase ; elle est précédée dans sa course par ses deux chiens : Gouvernement et Grâce. C'est ainsi qu'elle paraît dans le « Disguising » du 8 octobre 1518, « vêtue de satin cramoisi couvert de langues, montée sur un cheval aux ailes et aux sabots d'or, du nom de Pégase². » Elle reparaît à la cour d'Édouard VI, et le peintre Antonio Toto est chargé de couvrir d'yeux sa robe et sa casquette³. En 1551, elle va recevoir Henri II de France à son entrée à Rouen, et une relation de ces réjouissances rapporte qu'« à son dos estoient proprement appliquez deux aelles argentinées de leur estendue semez de Langues et de Yeux »⁴. Sept années plus tard, elle est à Londres pour saluer la nouvelle reine, et son image, toute couverte d'yeux, décore la première page de *La Description du passage de Sa Majesté la Reine de la Tour de Londres à son palais de Whitehall*. En France, Ronsard avait, dès 1565, décrit la Renommée dans ses *Mascarades* tout comme l'avaient fait les poètes anglais, la tradition ayant dans les deux pays une origine commune :

En ce char triomphant, et sa Dame habillée
D'azur, qui de cent yeux est tousiours esueillée,
Et ce courrier eslé qui seul marche dauant,
Qui enfle la trompette et la fait bruire au vent,
De langues ceste robbe et d'oreilles semée
Vous enseignent assez que c'est la Renommée.

Voyez comme du chef elle frappe la nue,
Voyez comme son pied presse la terre nue :
Cela dit que l'honneur des cœurs victorieux
Se commence en la terre et se finit aux cieux⁵.

1. Virgile, *En.*, IV, 176-183. — Chaucer, *House of Fame* (éd. Skeat), III, v. 1365-1392 et la note p. 113, 114.

2. *Pastime*, p. 7 et 8. — Hall, f. 67 v^o. — C. S. P. Ven., II, p. 466.

3. Kempe, 90.

4. *La Déduction du somptueux ordre, plaisans spectacles... dressés par les citoiens de Rouen*, etc. (1551).

5. Éd. Marty-Laveaux, III, 509. — V. encore *Hadriani Junii Emblemata*, p. 66 : la Gloire, personne nue, couverte d'yeux, portant en bandoulière une plume attachée par une guirlande de laurier, monte dans les airs en sonnant de la trompette ; en bas :

*Oculata pennis fulva, sublimem vehens
Calamum aurea inter astra Fama collocat.*

Id., p. 141 : « *Pingebatur Fama dea, volucris, toto corpore oculata*, » etc. — Dessin reproduit dans Whitney, *A Choice of Emblemes*, p. 196. — V. aussi le manteau de la Gloire, *Had. Jun. Emblem.*, p. 58, illustration reproduite dans Whitney, p. 42.

Mais la Renommée est pour Virgile une puissance malfaisante; *Fama malum*, dit le poète avec une concision vigoureuse; au fait, n'est-ce pas plutôt la Rumeur que la Renommée? C'est bien ainsi que la conçoit Shakespeare quand il la représente « revêtue d'une robe couverte de langues peintes », semant la calomnie et les faux-bruits. L'on en vient ainsi à distinguer deux types : la bonne et la mauvaise Renommée ou la Rumeur. Cette distinction se trouve établie, semble-t-il, dans l'*Iconologia* de Ripa, qui décrit « Fama » ou « Fama Buona ». Jonson et Jones s'en inspirent dans leur *Ballet des Reines*, où la Renommée parut, selon la description de « Fama Buona », vêtue de blanc avec des ailes blanches; autour du cou elle portait un collier d'or d'où pendait un cœur qu'Orus Apollo ou Horapollo, dans ses *Hiéroglyphes*, interprète comme le signe d'une bonne renommée. Elle tenait de la main droite une trompette et dans la main gauche un rameau d'olivier; mais Jonson et Jones ajoutent certains traits empruntés à Virgile, reproduits par Ronsard, et qui devaient contribuer grandement à l'effet pittoresque et à l'aspect majestueux du personnage; car, tandis que ses pieds reposaient sur le sol, sa tête se perdait dans les nues :

*Fama malum, quo non aliud velocius ullum;
Mobilitate viget, viresque acquirit eundo;
Parva metu primo : mox sese attulit in auras
Progreditur solo, et caput inter nubila condit*¹.

Campion et Constantin de' Servi s'inspireront plutôt de la vieille tradition lorsque, voulant mettre la Rumeur en scène, ils recouvriront ses vêtements de langues ailées, et la coifferont d'une casquette ayant la forme d'une langue avec de grandes ailes².

Le recueil de Ripa fut encore plus utile aux auteurs et décorateurs des « Masques » que la tradition. Chapman et Jones lui empruntent le curieux Capriccio sans pour ainsi dire le retoucher; peut-être ce caractère fantasque avait-il été mis à la mode par un ouvrage publié l'année précédente (1612), la *Minerva Britannia ou le Jardin des devises héroïques*, d'Henri Peacham, où l'auteur reproduisait le dessin de Ripa, en l'accompagnant de quelques vers explicatifs, dans le dernier desquels il renvoyait à l'auteur italien. Jones consulte à chaque instant l'*Iconologia*, c'est son livre de chevet; l'on a signalé

1. *En.*, IV, 174. — *Henry IV*, Part II, Induction. — *En.*, IV, 188-191. — *Icon.*, p. 154, 155. — *En.*, IV, 174-178. — V. encore pour la Renommée, *Chloridia, Britannia Triumphans* et les dessins de Jones. — Entrée de Jacques I^{er} à Londres, Pageant de Dekker : « Fame stood vpright : A Wooman in a Watchet Roabe, thickly set with open Eyes and Tongues, a payre of large golden Wings at her backe, a Trumpet in her hand, a Mantle of sundry cullours traversing her body : all these Ensignes displaying but the propertie of her swiftnesse, and aptnesse to disperse Rumors. » — V. les Pageants *Troia Nova Triumphans* (1612), par Dekker, et *Sidero Thriambos* (1618), par A. Munday.

2. *Somerset M.*

dans les notes des pages suivantes certains de ses emprunts : ils sont fort nombreux ; l'on verra cependant que Jones en prend et en laisse, remanie, ajoute et même invente de toutes pièces ¹.

Mais que les costumes soient conformes à une tradition, empruntés à des recueils ou imaginés par le poète ou le décorateur, la méthode reste toujours la même : les rendre aussi significatifs, aussi expressifs que possible, afin qu'ils « parlent aux yeux ». Fournitures, forme et coupe des vêtements, couleurs, ornements brodés ou peints, coiffures, teint et couleur des cheveux, emblèmes, attributs et accessoires : autant d'indications précieuses. L'ingéniosité des auteurs et des dessinateurs donne à tout un sens que le spectateur attentif cherchera et réussira sans doute à saisir, d'autant mieux qu'il y est en quelque sorte « entraîné ».

Fantaisie est recouverte et encapuchonnée de plumes de diverses couleurs qui symbolisent ses envolées et la variété de ses ressources. Ses ailes de chauve-souris rappellent comment elle se joue dans les rêves qui troublent notre sommeil ou s'évanouissent pour nous laisser déçus et plus malheureux pour avoir eu un instant l'illusion du bonheur ². Comme cette puissance cruelle, les esprits de l'air ont leurs casquettes et leurs vêtements garnis de plumes ; de leur côté, les esprits de l'eau sont couverts d'écailles et affublés de têtes et de nageoires de poissons ³. Les habits des vents sont amples et bouffants et leurs manteaux, au lieu de retomber en plis majestueux, flottent légèrement, soutenus à distance du corps par une armature de fils de fer ⁴. Les danseurs qui représentent la pluie ont des vêtements gonflés comme les gros nuages d'où tombe l'averse ⁵. L'Éternité porte une robe de soie longue comme les siècles ; sa couleur bleue et les étoiles dont elle est constellée sont des symboles du firmament immuable à travers les âges ⁶.

Il a déjà été question du sens des diverses nuances du bandeau de Junon ; voici maintenant le Sommeil qui, sur sa robe noire comme la nuit, a jeté un vêtement blanc et transparent comme la lumière du jour ⁷. La Lune est habillée de drap d'argent et de soie blanche, ou encore de satin bleu brodé d'étoiles et de nuages ⁸. La Terre est en vert ; l'Air, en bleu ; la Nuit et ses Heures sont en

1. *Icon.*, p. 55. — *Min. Brit.*, p. 149.

2. *Triumph of Peace.* — V. *The Vision of Delight*, où il est question des ailes empourprées de Fancy. — La description de Spenser, *F. Q.*, III, XII, VII, VIII, a peut-être servi à Shirley.

3. *Temple of Love* et dessins de Jones.

4. *M. of Beauty.* — *M. of L. Hay.* — Ménestrier, p. 255 : « Les Vents s'habillent de plumes à cause de leur légèreté. »

5. *Chloridia.*

6. *Somerset M.* — *Icon.*, p. 150-153, *Eternità.*

7. *Vision of the twelve goddesses.*

8. *M. of Blackness, M. of Beauty, M. de Marston.* — Ménestrier, 255 : « La Lune [s'habille] de toile d'argent... avec un masque... à rayons... d'argent. »

noir¹. Colère est un maître d'armes tout en rouge; Mélancolie, un musicien avec le teint, les cheveux et des vêtements noirs; il tient un luth à la main, c'est un amoureux transi². Amianteros, l'Amour chaste, est vêtu de blanc et de rouge, en raison de son ardeur et de sa pureté³. La teinte des habits d'Hespérus est celle du ciel au crépuscule : il porte une robe ajustée de taffetas cramoisi foncé mêlé de bleu céleste, et, par dessus, une autre robe ample et flottante d'un cramoisi un peu plus clair; un diadème entoure sa chevelure blonde et il est décoré sur le front d'une étoile, l'étoile du soir⁴. Flore et Iris ont des robes de soie à reflets changeants aussi nombreux et variés que les fleurs des champs et les nuances de l'arc-en-ciel⁵. Fortune est habillée, elle aussi, d'un « riche manteau aux couleurs changeantes pour exprimer tout ce qu'elle a d'incertain; son visage est voilé pour montrer qu'elle est aveugle et distribue ses présents d'une manière inégale : la roue qu'elle tient à la main indique que ses faveurs ne durent qu'un moment ». On ne la représentait pas autrement dans les ballets français. « La Fortune, écrit le Père Ménéstrier, doit paroître sous une couleur changeante, un bandeau sur les yeux, et une roue en main. On peut mettre sur son habit des sceptres, des couronnes, des armes, etc. »

La variété des couleurs se retrouve avec des sens différents dans bon nombre d'autres costumes, celui du Rire par exemple. Le Doute dans *La Reine des Fées* et le Mensonge dans la comédie de *Lingua* sont vêtus de différentes couleurs qui servent d'emblèmes à leurs sentiments et à leurs dires « ondoyants et divers »⁶.

Les fleurs brodées sur le voile de Flore font immédiatement songer aux délicieuses broderies de la robe de la Primavera de Botticelli⁷. Les vêtements de Raison sont semés d'étoiles et sa ceinture est décorée de signes mathématiques; Fortune a le haut du corps nu et une jupe couverte « de couronnes, sceptres, livres et autres objets représentant ses plus grands et ses moindres dons »⁸. Nature est une belle femme avec une robe blanche couverte d'oiseaux, d'animaux, de fleurs, de fruits, de nuages et d'étoiles⁹.

1. *Somerset M.* — *Microcosmus.* — *M. of L. Hay.*

2. *Microcosmus.* — La couleur du costume du Sang est déconcertante: « BLOUD. A dancer, in a watchet colour'd sute. » « Watchet » est, paraît-il, un bleu pâle.

3. *Temple of Love.*

4. *M. of L. Hay.*

5. *Id.* V. Grazzini (detto Il Lasca). *Descrizione de gl'intermedii*, p. 6, Primavera. — Pour Iris, v. *Icon.*, p. 378.

6. *Cupid's Banishment.* — Ménéstrier, p. 255. — V. encore *Triumph of Peace*, *Laughter et Icon.*, p. 463, Riso. — *Lingua*, *Mendacio*, et *Icon.*, p. 53 : Bugia. — *M. of Beauty*: Laetitia. — Spenser, *F. Q.*, III, XII, x, Doubt et les ailes de l'idole de l'Amour. *Id.*, III, XI, XLVII, etc.

7. *M. of L. Hay.*

8. *Hymenæi et Icon.*, p. 451, Ragione. — V. *Hymenæi*, Order. — *Cælum Britannicum.*

9. *Microcosmus.*

Les esprits terrestres ont leurs habits peints ou brodés d'arbres sans feuilles entre lesquels se tordent des serpents¹; l'Erreur porte une veste couverte d'écailles « comme un serpent », et un manteau orné de reptiles peints. Des yeux recouvrent les vêtements de Curiosité; des oreilles, ceux de Crédulité²; mais il n'est guère de déguisement plus étrangement décoré que celui de Momus: le dieu de la joie bruyante, des francs buveurs et des diseurs de gaudrioles a revêtu une robe longue et d'une nuance plutôt sombre ornée de langues de serpents, d'yeux et d'oreilles³.

Les coiffures ne sont ni moins curieuses ni moins significatives: un chêne pousse sur la tête de la Terre; sur celle de la Mer s'étale un dauphin; un aigle s'est posé sur celle de l'Air; quant au Feu, il est coiffé d'une casquette de flammes au milieu desquelles se trouve une salamandre⁴. La Lune porte une sphère lumineuse⁵; Vulturne, le vent d'Est, un soleil rouge, Virgile l'ayant appelé « *igneus Euros* »⁶. Capriccio a, en guise de coiffure, un soufflet pour enfler de vaine gloire ses fervents disciples⁷; la tête de Momus est couverte de plumes et sur son front se hérisse un porc-épic⁸. La chevelure et la barbe de Plutus sont semées d'or⁹. Curieuses entre toutes sont Tiche, l'Occasion, et le Plaisir; la première serait chauve n'était la longue mèche de cheveux sur le front, mentionné par le proverbe: *Fronte capillata est post est occasio calva*; la seconde est une jeune femme au visage resplendissant; elle a le front ceint d'une couronne de roses surmontée d'un arc-en-ciel qui entoure sa tête d'une épaule à l'autre, symbole de l'éclat et de la vanité des plaisirs¹⁰.

La couleur des cheveux ou du visage n'est pas sans avoir une signification: Zéphyr est blond comme les épis qu'il fait onduler

1. *Temple of Love*, dessins de Jones.

2. *Somerset M.*

3. *Cœl. Brit.*

4. *Somerset M.* — Du Bartas parle de la terre :

Vestue d'un manteau tout damassé de fleurs,
Passementé de flots, bigarré de couleurs.

5. *Blackness.*

6. *M. of Beauty*. Costume emprunté à l'*Icon.*, p. 527. Euro. — V. *Somerset M.*, *The East Wind.* — *M. of Beauty*, *Serenitas.*

7. *M. de Chapman*: « I weare these Bellows on my head, to shew I can puffed vp with glory all those that affect mee. »

8. *Cœl. Brit.*

9. *M. de Chapman.*

10. *Cupid's Banishment*, *Occasion.* — *Cœl. Brit.* — *Icon.*, p. 390. — V. le Recueil des emblèmes d'Alciat, *Andreae Alciati Emblemata* (Paris, 1602), p. 577: *In occasionem*. L'Occasion est debout sur une roue posée à plat sur les flots; la déesse est chauve, avec, sur le front, la mèche fatale; d'une main elle tient un rasoir; ses pieds sont ailés. — Whitney, *A Choice of Emblems*, p. 181, reproduit l'image l'Alciat, au-dessous de laquelle se trouvent des vers explicatifs. — Spenser, *F. Q.*, II, iv, iv, représente l'Occasion de la même manière. — *Cœl. Brit.*, *Hedone.* — *Icon.*, p. 422-425; p. 423: « l'Iride, è indicio della bellezza apparente delle cose mortali, le quali, quasi nell'apparire spariscono, e si disfanno. »

de son souffle¹; Vesper, l'astre du crépuscule, a la chevelure et la barbe rouges comme les dernières lueurs du soleil couchant². Celles de l'Océan sont grises comme les mers du Nord sous un ciel couvert; par contre, son visage et son corps sont bleus comme les flots aux plus beaux jours³. Vulturne a le visage noir parce qu'il vient d'Éthiopie, de même Niger, ou la Nuit, avec le cortège de ses Heures⁴. Au moment où le ballet de Shirley tire à sa fin, la scène change soudain et représente une plaine à perte de vue et un ciel obscur chargé de nuages sombres à travers lesquels l'on devine la Lune; une faible et pâle lueur annonce l'approche du jour. Soudain à l'horizon s'élève une vapeur, légère brume du matin, qui s'épaissit peu à peu et forme un nuage sur lequel l'on aperçoit tout à coup une jeune fille tenant à la main une torche qui répand une faible et vacillante clarté; son visage, ses bras et ses épaules sont d'une couleur olivâtre, un collier de grosses perles pare son cou. Sur son vêtement d'un bleu foncé, elle a jeté une robe transparente pailletée d'argent. « A ces signes, écrit Shirley, on reconnut en elle le précurseur du matin, l'Amphiluche des anciens, cette lueur indécise qui brille lorsque la nuit est finie et que le jour ne paraît pas encore⁵. »

Enfin, les accessoires et les emblèmes viennent ajouter à la précision du costume et, sans parler du caducée de Mercure ou du trident d'Océanus, l'on peut citer, entre beaucoup d'autres, la roue de la Fortune, la trompette de la Renommée, l'éperon dont Cappriccio stimule les indifférents, la pierre, fardeau de la misère, à laquelle Pauvreté est enchaînée, le serpent replié sur lui-même de l'Éternité, emblème du cycle sans fin des siècles⁶.

Certains de ces costumes nous paraissent surchargés d'indications et d'emblèmes, surtout dans les premiers « Masques », et plus particulièrement ceux de Jonson. Le poète semble beaucoup plus préoccupé de renseigner le spectateur que de créer une belle image : le

1. *M. of L. Hay*. Zéphyr, dans la Primavera de Botticelli, a les cheveux et les chairs bleutés. — V. Grazzini, *u. s.*, p. 9 : « Zephro... tutto azzuro. »

2. *M. of L. Hay*. — V. *Microcosmus* : « Fire... His haire red. » *Id.*, Ayre, Water, Earth.

3. *M. of Blackness*.

4. *M. of Beauty*. — *M. of Blackness*. — *M. of L. Hay*.

5. *Triumph of Peace et Icon.*, p. 109 : Crepusculo della Mattina.

6. *Cæl. Brit.* — *M. of Queens, Chloridia*. — *M. of Chapman*. — *Cæl. Brit.*, *Pœnia et Icon.*, p. 435 : Povertà in vno c'habbia bello ingegno. — V. Alciat, p. 873, Dieu dans les cieux, un jeune homme, la main gauche ailée, la main droite enchaînée à une pierre, tente en vain de s'élever vers le ciel; au-dessous, ces vers :

Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas :
Vt me pluma leuat, sic graue mergit onus.
Ingenio poteram superas volitare per arces,
Me nisi paupertas inuida deprimeret.

Pour le serpent, v. *Cæl. Brit.*

regard est souvent attiré par une foule de détails et ne sait où se poser; il passe de l'un à l'autre, au grand détriment de l'ensemble. Les exemples abondent, non seulement dans les ballets, mais dans d'autres œuvres antérieures à la collaboration du poète avec Jones, telles, par exemple, que la décoration des arcs de triomphe érigés pour l'entrée de Jacques I^{er}. L'un des travestissements les plus curieux et les plus typiques est celui de la Vérité dans le combat à la barrière livré le lendemain du ballet d'*Hymenæi*. Jones n'était alors que le modeste subordonné du poète; il n'avait qu'à mettre en œuvre les « inventions » du poète, et fut sans doute complètement étranger à la conception du personnage tel que Jonson le décrit :

Sur la tête elle porte un diadème d'étoiles,
d'où sa chevelure en brillantes vagues descend jusqu'à la taille :
c'est par là que les mortels confiants la saisissent,
et se laissant emporter doucement par ces cordages dorés,
attendent que son souffle les dépose au Ciel. Sa robe
est semée d'ornements, qui sont les yeux de l'aigle,
et qui signifient qu'elle voit au travers des mystères;
sur chaque épaule est posée une blanche colombe,
et des serpents pleins de malice rampent à ses pieds;
ses bras immenses de l'Orient à l'Occident s'étendent,
et l'on peut voir briller son cœur à travers sa poitrine.
Sa dextre tient un soleil aux rayons brûlants,
la senestre un trousseau de clefs d'or ouvragées,
dont elle peut ouvrir ou fermer les portes du Ciel.
Un miroir de cristal pend sur sa poitrine,
où les hommes viennent interroger et arranger leurs consciences.
Sur les roues de son char l'Hypocrisie attachée se tord,
et le feu de ses yeux brillants où luit la destinée, réduit,
en poudre la louche Calomnie appuyée de la Vanité.
Un ange va précédant sa marche triomphale,
tandis que de ses doigts elle tresse des éventails d'étoiles,
pour écarter l'Erreur qui est toute vêtue de brouillards.
Derrière elle brille l'Unité éternelle,
qui joint l'eau et le feu, la terre et l'air.
Sa voix est comme une trompette aiguë et sonore,
qui fait taire tous les autres bruits de la Terre et du Ciel ¹.

Ce costume est des plus ingénieux, mais l'on peut se demander si le nombre des emblèmes, loin de venir en aide au spectateur, ne risquait pas de devenir une cause de confusion et d'obscurité. Il fait un peu l'effet d'une devinette, d'un rébus. Sans doute l'époque était rompue à ces allégories; mais Jonson n'est-il pas obligé d'en expliquer un à un tous les attributs? Qu'on essaie maintenant de le dessiner; il est tout en détails! En comparaison, les peintures allégoriques de Pollaiuolo, la Primavera et la Calomnie de Botticelli

1. J'emprunte cette excellente traduction au *Ben Jonson* de M. Castelain.

sont la simplicité même. Avec son talent à la fois large et précis, Ghirlandaio se refuserait à reproduire pareille amusette. Sans doute, il se délecte à peindre somptueux brocards et moelleux velours, à tracer, avec un soin exquis, le riche joyau qu'il pose sur la poitrine de Giovanna Tornabuoni; mais, en grand artiste, il a plus encore l'amour des belles lignes, de la noble ordonnance de ses personnages, d'une composition nette et large, d'un ensemble équilibré avec art. Avec les années, ces exagérations disparaissent, soit que Jonson en ait senti les inconvénients, soit que Jones, plus puissant de jour en jour, se soit élevé contre elles. Le sens artistique du grand architecte devait être choqué par l'érudition et le zèle débordants du poète. Il connaissait trop bien la simplicité des images antiques et des œuvres des grands maîtres italiens pour ne pas s'y conformer dans toute la mesure du possible; au lieu d'entasser sur ses personnages tous les emblèmes possibles et imaginables, il choisit ceux qu'il juge les mieux appropriés ou les plus décoratifs. La Vérité, telle qu'il la représente dans le ballet de Carew, conserve certains des attributs qu'elle étalait vingt-huit ans auparavant, mais s'est débarrassée de la plus grande partie d'entre eux : elle est vêtue d'une robe bleu de ciel; un soleil brille sur son front; sa main tient une palme. Le choix de ces emblèmes était-il très heureux et suffisaient-ils à la faire reconnaître? Seuls les contemporains pourraient répondre à ces questions; mais Jones, surtout préoccupé de l'effet artistique de ses costumes ou désireux de varier l'apparence d'un personnage déjà vu plusieurs fois, néglige peut-être quelquefois de les caractériser avec assez de netteté.

Les danseurs d'« Antimasques » sont en général ce que le Père Ménéstrier appellerait des « grotesques ». Souvent, au lieu d'être des abstractions, ils revêtent la forme d'animaux ou l'apparence de caractères contemporains. Busino décrit la danse des disciples de Bacchus (Comus) : l'un d'eux était enfermé dans un tonneau d'où seuls les bras et les jambes ressortaient; les autres se trouvaient emprisonnés de la même manière dans d'énormes bouteilles d'osier fort bien faites¹. Babouins, chèvres du pays de Galles, ours de Jean Urson, victimes de Circé, singes, porcs, ânes et lions, les animaux de la ferme, les bêtes fauves des forêts et de la brousse, figurent tour à tour dans les ballets². Enfin, ce sont des types populaires, petits métiers et « camelots » du temps : l'arracheur de dents, le savetier, le marchand de souricières, le chanteur de ballades; ils sont légion, et les dessins de Jones forment une suite des plus curieuses³. Parmi ces croquis, ceux de l'« Antimasque » des amants dépravés tiennent une place importante; ils sont des plus expressifs, et il est très intéres-

1. *Ven. trans.*, vol. CXLII, p. 71.

2. *M. de Chapman*. — *For the Honour of Wales*. — *M. of Augurs*, etc.

3. *Britannia Triumphans*. — *Pan's Anniversary*. — *Salm. Spol*.

sant de voir comment Jones par un geste, une attitude ou l'ensemble des lignes, suggère le caractère de son personnage. L'amant fantasque est un Scaramouche en train de gambader; l'envieux, un homme maigre et armé d'un couteau. Le mélancolique a les cheveux en désordre, un air penché, la mine défaite et les bras croisés. Les plumes de son chapeau retombent tristement; ses vêtements pendent de son corps en plis lamentables, de longues épaulettes descendent jusqu'aux coudes; le tout donne une impression d'affaissement, d'abattement: c'est un saule pleureur. Bon nombre de ces types sont les bouffons italiens de la « *commedia dell' arte* », avec leurs masques et leurs accoutrements baroques et demesurés, tels que Callot les a représentés dans sa série des *Balli di Sfessania*¹.

Enfin, les costumes d'un petit nombre d'« Antimasques » ne sont point grotesques; il s'en trouve même des plus gracieux dans le ballet de Beaumont. Quatre Naiades s'élèvent lentement de leurs fontaines et se présentent sur la scène avec de longues robes de taffetas vert d'eau, semées de clinquant d'argent et de bulles de cristal; leurs tresses bleutées sont entourées de nénuphars. Elles sont suivies presque aussitôt de cinq Hyades qui descendent doucement de l'Olympe dans un nuage; celles-ci sont vêtues de robes en taffetas bleu céleste, « pailletées comme les cieux, » et sur leurs tresses d'or repose une étoile².

Les « Masquers » ont les vêtements les plus élégants et les plus riches, comme il convient à des personnes de qualité et aux héros de la fête. Le caractère de leurs déguisements semble s'être un peu modifié selon les époques. Pendant les vingt premières années du xvi^e siècle, ils sont riches ou curieux et reproduisent souvent les costumes des pays étrangers. Dès 1501, au « *Disguising* » de Richmond, la moitié des dames est habillée à l'anglaise, l'autre à la mode espagnole³. Depuis, l'on avait vu des Turcs, des Russes, des Prussiens, des Savoyards, des Albanais, des Génoises et des Milanaises⁴. En 1520, dans la première mascarade du Camp du Drap d'Or, dix des lords ont de longues robes de satin bleu à la mode ancienne, avec cette devise brodée en lettres d'or: « *Adieu Jeunesse.* » A quelques jours de là, les costumes se précisent davantage dans une nouvelle mascarade des neuf champions: Hercule est accoutré d'une chemise (*shirt*) de damas d'argent sur la bordure de laquelle se lit cette inscription: « *En femes et infautes cy petit assurance;* » il est coiffé d'un capuchon entouré d'une guirlande de feuilles de vigne et d'aubépine en damas vert; sa massue est également recouverte

1. V. *Mascarades recueillies et mises en taille-douce* par Robert Boissart, 1597 (types de comédiens italiens). — V. *Masque of Flowers*: « *Pantaloon* » dans la suite de Silène. — *The Vision of Delight*: « *Burratines, Pantalones.* »

2. *M. de Beaumont*.

3. *Harl. MS.* 69, f. 30 v^o.

4. Hall, f. 6 v^o, 55 v^o. — *Revels* 217, 192-194. — Hall, f. 83 r^o.

de damas vert et hérissée de pointes aiguës; la peau de lion, enfin, qui pend des épaules du héros, est en « drap d'or damassé ». Jamais le vainqueur d'Antée ne fut si richement habillé, même aux jours où il courtisait Déjanire ou Omphale. Hector, Alexandre et Jules César sont tous trois habillés à la mode turque, coiffés des bonnets du pays entourés de linges « à la manière des païens », ou plus simplement de turbans. Les champions juifs et chrétiens ont de longues robes plus riches que curieuses¹. En novembre 1520, les costumes prennent un caractère encore plus net : ce sont des frocs de moines, des habits de marins, de matamores; mais les modes étrangères fournissent encore les travestissements de plus d'une mascarade². Il suffit parfois d'un petit incident pour rendre un costume pittoresque et amusant : Henri VIII se blesse au pied gauche en jouant au ballon, quelques jours avant l'arrivée d'une ambassade française; il ne peut néanmoins se résoudre à renoncer à la mascarade projetée, et, le soir venu, pour qu'on ne puisse pas le reconnaître, tous les gentilshommes qui sont du ballet portent au pied gauche un gros bandage ou chausson recouvert de velours noir; la cour d'Angleterre assiste à un « Mask » d'éclopes³.

Les sommaires des comptes des dernières années du règne d'Henri VIII ou de ceux d'Édouard VI et de Marie Tudor, font croire que les déguisements ont un caractère de plus en plus précis. Un grand nombre de ces accoutrements sont bouffons et grotesques : chats, singes jouant de la cornemuse, personnages macabres, dignes de l'imagination d'un Pierre de Cosme, et dont l'une des faces montre un homme, et l'autre un squelette⁴. Sous Élisabeth ce sont des lansquenets, des chasseurs, des sages, des guerriers, des colporteurs, des amazones, des chevaliers, les vierges sages et les vierges folles avec, de temps en temps, quelques travestissements sans caractère bien net, uniquement remarquables par leur richesse ou leur nouveauté⁵.

À la longue, on se lasse de ces déguisements particuliers : ils deviennent banals, tombent dans le domaine commun et perdent tout leur charme. « Que les vêtements des « Masquers », recommande Bacon, soient gracieux et non point de ces costumes connus de Turcs, soldats, marins ou autres semblables ». Dès les premières années du xvii^e siècle, l'on remarque une tendance à créer des déguisements nouveaux et particuliers à chaque ballet. Cette recherche de l'inédit est poussée très loin, et l'on découvre, en feuilletant les livrets, les chevaliers d'Apollon, les chevaliers olympiens, les splendeurs du

1. Hall, f. 80 r^o et 83 r^o.

2. *S. P. H. VIII*, S. 29, 208, 209, etc. — Hall, f. 157 v^o. — Wriothesley, *Chronicle*, I, 50.

3. Sanuto, XLV, 265 et suiv.

4. Kempe, 69-73.

5. Feuillerat, *passim*.

printemps, les filles de l'Aube, les habitants du soleil et de la lune, les gloires du Temps et autres personnages dont on a peine à se faire une idée. Il est encore plus difficile de se représenter leurs habillements, car les indications sont parfois des plus vagues, en particulier dans certains « Masques » de Jonson et parmi ceux qu'il semble avoir le plus soignés¹. Les costumes connus ont l'inconvénient d'assujétir les « Masquers » à un minimum d'exactitude sans lequel les déguisements perdent tout leur sens. Les douze déesses et les signes du zodiaque doivent avoir certains emblèmes brodés sur leurs vêtements sous peine d'être méconnaissables. Il est cependant probable que danseurs et danseuses se préoccupaient assez peu de l'exactitude de leurs costumes et recherchaient avant tout la nouveauté, l'originalité, l'élégance et la richesse des travestissements.

Il ne faut d'ailleurs point perdre de vue que poètes, décorateurs et costumiers sont aux ordres de la reine Anne. Quand elle décide avec ses dames de paraître au prochain ballet travestie en négresse, elle fait part de ses intentions à Jonson et à Jones qui composent en conséquence le livret, la mise en scène et les costumes². Inigo Jones soumet à l'approbation de la souveraine ses dessins sur lesquels il indique souvent les couleurs des diverses parties des vêtements. Il prépare aussi plusieurs études pour un même déguisement, qui en représentent en quelque sorte les différents « états ». Parfois même il rapporte sur son dessin une partie du costume et la fixe par une petite charnière gommée, sans doute pour que la souveraine puisse avoir les deux projets en même temps sous les yeux et choisir avec plus de sûreté. Sur le dessin d'une robe destinée à la reine Henriette-Marie, Jones a tracé ces lignes significatives : « Je suis d'avis que ce dessin convient bien au sujet du ballet, et s'il plaît à sa Majesté d'y ajouter ou d'y changer quelque chose, je la prie de me faire parvenir ses ordres et le dessin par le porteur de la présente. Je m'en remets à Sa Majesté pour le choix des couleurs ; mais, à mon avis, plusieurs verts bien mêlés d'or et d'argent seraient ce qui conviendrait le mieux. » Remarquons en passant que Jones traite cette affaire directement avec la reine, et que Jonson n'a plus voix au chapitre. S'il s'agit, comme on le croit, de son costume pour *Chloridia*, nous serions à la fin de 1630 ou au début de 1631, c'est-à-dire à la veille de la rupture.

De là une grande liberté dans les déguisements des « Masquers » et des travestissements de pure fantaisie, d'audacieux mélanges de modes antiques et modernes sous prétexte de faire œuvre originale et

1. *M. of L. Hay.* — *M. de Beaumont.* — *Vision of Delight.* — *Love freed from Ignorance.* — *M. of Lords.* — *Merc. Vind.* — *News from the New World.* — *Time Vind.*, etc.

2. *M. of Blackness.*

d'emprunter aux unes et aux autres leur grâce et leur noblesse¹. Une illustration, unique d'ailleurs, révèle à quelles extravagances danseurs et costumiers pouvaient en venir : elle est placée en tête du livret du *Ballet des noces de lord Hay* (1607), par Campion, et montre l'un des « Masquers » travesti en chevalier d'Apollon. Le nom seul est un anachronisme, presque un non-sens ; mais il devait éveiller dans l'esprit des contemporains des idées de galanterie et de splendeur, qualités essentielles de tout « Masquer ». Le costume est un mélange bizarre d'emprunts à l'antique et de fantaisies modernes ; il était fait en satin incarnat, recouvert de dentelles d'argent : c'est dire qu'il devait être éblouissant ; mais les proportions sont bien défectueuses et l'effet d'ensemble paraît des moins gracieux. Comme il diffère des admirables dessins d'Inigo Jones pour le *Ballet des Reines* ! Et quel beau spectacle s'offrit aux regards lorsque les danseuses s'avancèrent sur la scène dans leurs chariots, toutes vêtues d'une façon différente des costumes les plus élégants et les plus somptueux ! Prenons pour exemple celui de la comtesse de Bedford qui représentait Penthésilée, reine des Amazones. Elle porte fièrement un beau casque aux lignes pleines de noblesse qui décrit à la nuque une courbe des plus gracieuses. Sa cuirasse simule un torse de femme ; de la ceinture se déroulent de longues feuilles d'acanthé qui retombent sur la jupe : celle-ci est double, ample, légère et flottante, avec de beaux contours bien pleins, mais sans lourdeur. Un manteau de gaze ou de soie légère, noué sur l'épaule, achève de donner au costume toute son élégance. Il est difficile d'imaginer un ensemble plus harmonieux. Les autres souveraines n'étaient pas moins belles, et les coiffures, en particulier le diadème de croissants que portait la comtesse de Derby, sont à elles seules toute une étude ; Jones les avait élaborées dans une série de projets dont certains existent encore. Le *Ballet des Reines* fut l'un des chefs-d'œuvre du grand artiste.

En général, les costumes sont tous pareils ; mais ce n'est point là une règle sans exceptions : huit des danseuses du *Ballet de beauté*, portent des travestissements orange et argent ; huit autres, vert d'eau et argent. Il arrive que les vêtements soient tous semblables, c'est alors la couleur des manteaux qui change avec chaque couple de danseurs ; enfin, dans quelques ballets, les déguisements sont tous différents, comme dans *La Vision* ou le *Ballet des Reines*.

Pour varier et surprendre, les « Masquers » paraissent quelquefois dans une sorte de tenue provisoire, par exemple un manteau, qu'ils rejettent à un moment donné pour se montrer alors dans toute leur gloire. L'on en rencontre des exemples dès 1519 dans une mascarade où huit cavaliers, drapés dans de longues capes décorées de fleurs

1. *Hymenæi*. — V. encore *Haddington M.* — *Triumph of Peace*.

d'or, dansèrent avec des dames travesties en Égyptiennes; la danse finie, ils se débarrassèrent de leurs manteaux, et l'on put admirer leurs habits de velours noir pailletés d'or avec des crevés de soie blanche. L'idée parut si heureuse qu'elle fut reprise quelques mois plus tard à Newhall¹. Elle ne se perdit point et Campion en a tiré un très heureux effet dans son premier « Masque ». Diane, irritée de voir une de ses nymphes dérobée par les chevaliers d'Apollon pour la consacrer à Hymen, s'est vengée en métamorphosant les ravisseurs en arbres. A la longue cependant le courroux de la déesse s'apaise, et elle consent à laisser les coupables revenir à leur condition première. On les voit sortir du sommet d'arbres d'or qui s'enfoncent ensuite sous terre. « Ils parurent alors, dit Campion, dans un « faux habit » d'une grande élégance et d'une forme analogue à celle de leur principal et véritable déguisement. Il était en taffetas vert coupé en forme de feuilles et rapporté sur du drap d'argent : les chapeaux étaient assortis aux costumes. » C'est là en quelque sorte un vêtement de transition qui rappelle leur condition antérieure et laisse deviner ce qui va suivre. A un moment donné, les « Masquers », aidés par leurs porte-flambeaux, dépouillent cette tenue provisoire pour paraître dans l'étrange et pompeux accoutrement des chevaliers d'Apollon².

Originaux ou variés, ces déguisements frappent surtout par leur richesse : les draps d'or ou d'argent sont d'un usage courant et resplendissent à la lueur des torches et des candélabres. Ces somptueuses étoffes ont diverses nuances : il est question de draps d'argent blancs, bleus et rouges, ces deux dernières couleurs ayant peut-être pour objet de relever l'éclat un peu pâle de l'argent³. Voici encore les damas et les brocatelles dont il ne faut pas moins de trois cent dix-huit « yards », sans compter les autres étoffes, pour les costumes des danseurs du *Ballet des Lords*⁴. Les velours, employés sous le règne d'Henri VIII, le sont bien moins, semble-t-il, au xvii^e siècle, sans doute parce qu'ils étaient trop lourds. Les satins au contraire, à cause de leurs éblouissants reflets, sont aussi en faveur du temps de Jacques I^{er} que sous Henri VIII. Les soies, plus légères, servent surtout aux manteaux des danseurs et flottent avec de riches chatoiements. Quant aux taffetas, ils semblent avoir été réservés aux porteurs de torches et aux acteurs; ces étoffes avaient bien leur beauté, surtout quand elles étaient changeantes

1. Hall, f. 67 v^o, 68 v^o.

2. *M. of L. Hay*. — V. encore *The Irish M.* — *M. de Beaumont* : les voiles qui recouvrent les Masquers tombent à la vue du roi. — *Prince d'Amour*, les Masquers changent de costumes.

3. *V. Harl. MS.* 1419 A. et B., f. 155 v^o, 156, etc., 185, 186, 187, etc. Sur ces étoffes, v. Francisque Michel, *Recherches sur les étoffes de soie d'or et d'argent pendant le Moyen-Age*.

4. *MS. Ad.* 5751 B, imprimé dans *Archaeologia*, XXVI, 390-394.

avec des reflets de diverses nuances : qu'on se rappelle les étonnants effets qu'en a tirés Pinturricchio dans ses éblouissantes fresques de la Libreria de la cathédrale de Sienne. Enfin, ce sont les « tiffanies » ou gazes dont il y avait aussi plusieurs variétés : les voiles des chevaliers du ballet de Beaumont étaient en gaze d'argent.

L'on choisit de préférence des nuances vives ou éclatantes parce qu'elles s'éclairent mieux. « Les couleurs, écrit lord Bacon, qui font le meilleur effet à la lumière des flambeaux, sont le blanc, l'incarnat et une sorte de vert de mer. » Ces tons sont d'un usage assez courant. Huit des filles de Niger ont des manteaux vert marin et argent, des corsages et des jupes courtes blanc et or. Les chevaliers d'Apollon et les Signes du Zodiaque sont en incarnat et argent¹.

Les couleurs sont aussi quelquefois celles d'une livrée : de Silva, dans une lettre à Philippe II, décrit une mascarade de gentilshommes vêtus de blanc et de noir, et rapporte comment Élisabeth lui expliqua que c'étaient là ses couleurs. Daniel, dans la préface de sa traduction de l'essai de Paul Giove sur les devises, définit les livrées et mentionne à plusieurs reprises leur emploi dans les « Masques »².

Parfois, enfin, le choix des couleurs dépend de la nature des personnages ; les filles de l'Aube ont des robes en drap d'or, en velours et en satin cramoisi. L'escorte du fils d'Hespérus, l'astre de l'Occident et du Crépuscule, est tout naturellement revêtue de costumes incarnat et bleu indiquant la double nuance du ciel au coucher du soleil³.

L'on rehausse la splendeur des étoffes, l'éclat des couleurs, en chargeant les travestissements de toutes sortes d'ornements : glands, franges, dentelles, broderies, peintures, clinquant et bijoux. Les amazones ont, outre leur armure, des basquines de drap d'or cramoisi, découpées à la jupe avec appliques de dentelles d'argent, franges, etc.⁴. Les comptes des déguisements du prince Charles donnent tout le détail des fournitures : dentelles pailletées d'argent, boutons d'argent, aiguillettes d'argent ou de soie blanche.

Les broderies, initiales des souverains reliées par des nœuds d'amour, devises, noms de personnages, emblèmes et ornements

1. *M. of Blackness*. — *M. of L. Hay*. — *Haddington M.*

2. *C. S. P. Spain* (Eliz.), p. 368. — Daniel, *The Worthy Tract*, etc., To the Reader. — Il semble que le « tawny » ait été la couleur de la princesse Elisabeth (Stuart) ; ses gens, cochers, valets de pied, comédiens et gentilshommes ont leurs livrées de cette couleur. *V. Arch.*, XXVI, 390-394. Il est également question de cette couleur dans les comptes des étoffes fournies pour le Masque. C'était peut-être la couleur choisie par la princesse à l'occasion de son mariage : il semble en effet qu'il fût de mode pour les époux de faire choix d'une ou de plusieurs nuances. *S. P. J. I*, LXXVI, a. 2 (imprimé dans *Court and Times of James I*, I, 287). — Brantôme, *Grands Capitaines* (éd. Buchon), I, 429. — *Rodomontades*, II, 53.

3. *MS. Ad.* 5751, B. — Pièce justificative n° 13.

4. Feuillerat, 286.

de toutes sortes, sont très en vogue à la cour d'Henri VIII et continuent à l'être, quoique le sujet, le motif des broderies change¹. L'on rencontre ensuite des emblèmes mythologiques et le plus souvent purement décoratifs : le manteau de Vénus est orné de tourterelles; ceux de Pallas et de Vesta, d'engins de guerre et de flammes d'or². Les « Masquers » du *Ballet des Lords*, étoiles changées en hommes, ont leurs vêtements de drap d'argent brodés de flammes en puissant relief. Les danseurs du *Ballet des Fleurs* portent des pourpoints et des hauts-de-chausses bouffants en satin blanc, de longs bas de soie blanche et des escarpins de satin blanc. Les pourpoints sont richement brodés de fleurs en relief dans des crevés bizarres dont les bords sont brodés de soie incarnat et argent. Les crevés et les broderies des chausses répondent à ceux des pourpoints; les basques de ces pourpoints sont brodées et découpées en forme de fleurs de lis; le haut des manches est orné de fleurs de diverses couleurs en soie pailletée d'argent. Les fraises ont une bordure de dentelle de soie incarnat et argent avec de nombreuses paillettes et des fleurs de diverses espèces. Le livret décrit encore avec complaisance les masques élégants, les belles boucles, les fort jolies casquettes de soie brodées de diverses fleurs d'argent, les plumes d'argent surmontées d'une haute gerbe d'aigrettes, les escarpins attachés au moyen d'une fleur assortie à celles de la casquette. Les « Masquers » portaient encore au bras gauche une écharpe blanche, brodée avec art, qui leur avait été envoyée par la mariée : leurs mains étaient couvertes de gants richement ouvragés, présent du comte de Somerset.

Richard Gibson donne avec soin tout le détail du clinquant et des paillettes qu'il reçoit de l'orfèvre du roi, Robert Amadas, car il doit en rendre compte, la fête une fois finie. Grâce à cette minutieuse comptabilité, l'on est assez bien renseigné sur ce point : gerbes de flèches, châteaux, grenades et roses d'or, cœurs, initiales couronnées, *H* et *K* : c'est par centaines qu'ils sont cousus sur les riches étoffes. Tel vêtement d'Henri VIII n'en compte pas moins de huit cent quatre-vingt-sept³ : elles étaient « aussi drues et serrées

1. Hall, f. 10 v^o, 92 r^o, 96 r^o. — Feuillerat, 20, 234, etc.

2. *Vision*. — Pour les broderies, v. Ronsard, III, 256 (*Bocage Royal : Discours à elle-même* [Elisabeth d'Angleterre]. Les paroles que dist Merlin, etc. :

Europe avoit sur sa robe engraüée
Mainte prouince à fils d'or esleüée,
Mainte cité, maints fleuves et maints ports
Et mainte mer servant de frange aux bords
De son habit, mainte droite montaigne,
Mainte forest, maint lac, mainte campagne,
Et maint sablon sur les plis iaunissant
De son habit en or resplendissant.

V. en tête du *Poly-olbion* de Drayton la curieuse gravure représentant la Grande-Bretagne, sa robe brodée de maisons, d'arbres, etc.

3. *Revels* 217, 67.

que possible », remarque Hall. L'effet dépassa toutes les espérances, car la foule, éblouie, affolée à la vue d'une telle richesse, se rua sur le souverain et le dépouilla de ses beaux atours; ses compagnons et les dames subirent à peu près le même sort. Gibson rend compte de la catastrophe avec un éloquent laconisme : « Les vêtements du roi et de sir Thomas Knevet entièrement perdus. » Et c'était vraiment une perte, car, raconte Hall, « un marin de Londres ayant attrapé certaines lettres, les vendit à un orfèvre pour trois livres quatorze « shillings » et trois « pence », d'où il ressort que les costumes étaient d'un grand prix. » En souverain « magnifique », Henri VIII rit de sa mésaventure et se plut à considérer ce don forcé comme une largesse royale¹. Le clinquant et les paillettes continuèrent à être en usage : un compte de 1575 en porte vingt-quatre mille pour la somme fort raisonnable de douze shillings : il ne pouvait être question d'or à ce prix-là; Élisabeth, parcimonieuse comme son grand-père Henri VII, se contentait fort bien de clinquant et de franges de cuivre, et il en fut sans doute de même sous Jacques I^{er}². Lord Bacon, dans son essai sur les « Masques », recommande l'emploi des paillettes qui font beaucoup d'effet et ne coûtent pas bien cher³.

Les « Masques » sont en outre couverts de bijoux et de pierreries. Brantôme a rapporté comment la découverte du Nouveau-Monde fut « une très grande richesse, non pas seulement pour l'Espagne, mais pour toute la chrestienté qui s'en est quasi saoulée, n'ayant auparavant que fort peu de mines d'or et d'argent... Ce n'est pas tout, ajoute-t-il, car les perles et les pierreries nous sont si communes que les moindres femmes de nos cours et de nos villes s'en ressentent et s'en parent mieux que ne faisoient, il y a cent ans, nos princesses et grandes dames⁴. » Il ne faut donc point s'étonner de la description d'une dame au lit, « la chemise toute couverte de perles et de pierreries, » telle qu'on la trouve dans un des contes de Marguerite d'Angoulême⁵. A plus forte raison faisait-on étalage de ces bijoux aux fêtes de la cour. Les comptes des menus plaisirs du règne d'Henri VIII citent des déguisements décorés avec des bijoux du trésor royal⁶. Spinelli est ébloui de la richesse déployée par la cour d'Angleterre dans les mascarades de 1527 : les danseuses sont si belles qu'elles lui semblent être plutôt des déesses que des créatures humaines, et il les représente « vêtues d'or, leurs cheveux

1. Hall, f. 11. — *Revels* 217, 68.

2. Feuillerat, 87, 244, etc. — O. Airy, *Charles II*, p. 125, lettre du duc de Newcastle sur les Masques; si l'on s'y oppose à cause des frais « copper lace is very cheap and will make as good a show for one day as the beste; all Q. Elizabeth's days she had itt and King James. »

3. Il les appelle : « Oes, or Spangs. »

4. *Vies des grands Capitaines*, Charles le Quint.

5. *Heptaméron*, XIV^e nouvelle.

6. *Revels* 217, 31 : « dysgysyng garments set with jvells of y^e kyngs tresvr. »

ramassés dans un filet et ceints d'une couronne des plus riches pierreries ». A leur tête s'avance la princesse Marie tenant par la main la marquise d'Exeter qui, dans ce costume, parut si belle à tout le monde que l'on oublia les merveilles déjà vues pour ne regarder que cet « ange d'une si grande beauté ». Elle portait sur elle un si grand nombre de pierreries, leur éclat et leur rayonnement étaient si éblouissants que l'on aurait cru, dit Spinelli, que « toutes les richesses de la huitième sphère brillaient sur sa personne¹. » Sous les Stuarts, les dames constellent leurs vêtements de pierreries, en sèment leurs chevelures, répandent diamants et rubis jusque sur leurs chaussures. « La reine, écrit Carleton dans une lettre où il décrit le ballet de *La Vision des douze déesses*, avait des pierres précieuses enchâssées dans ses brodequins; son casque était recouvert de bijoux, et tous ses vêtements en étaient relevés². » « Je crois, écrit un spectateur du ballet d'*Hymenæi*, qu'ils [les Masquers] avaient loué et emprunté tous les principaux bijoux et colliers de perles de la cour et de la cité, si bien que l'ambassadeur d'Espagne n'était qu'un pauvre hère auprès du dernier d'entre eux³. » Deux ans plus tard, l'on vit mieux encore au *Ballet de beauté*, et Chamberlain, pour donner à son ami Carleton une idée du luxe effréné déployé dans ce « Masque », lui cite telle dame, d'un rang inférieur à celui d'une baronne, qui est pourvue de cent mille livres sterling de pierreries: il ajoute que la princesse Arabella Stuart la surpasse, et que la reine est tenue de l'emporter sur toutes les autres⁴. D'après l'ambassadeur vénitien, le spectacle dépasse de beaucoup l'attente générale, aussi Jonson n'exagère-t-il pas sans doute lorsqu'il dit que le trône de Beauté où les dames étaient assises « semblait une source lumineuse qui jaillissait de leurs joyaux et de leurs vêtements ». En 1613, au mariage de la princesse Élisabeth, la reine portait sur elle quatre cent mille livres en bijoux, et la valeur de ceux de la famille royale se montait, en cette occasion, à neuf cent mille livres⁵.

1. Sanuto, XLV, p. 265 et suiv.

2. *S. P. J. I*, VI, a. 21.

3. *Cotton MS. Julius C. III*, p. 301.

4. *S. P. J. I*, XXXI, a. 4.

5. *C. S. P. Ven.*, XI, a. 154. — *S. P. J. I*, XCV, a. 11, Chamb. à Carl., 10 janvier 1618: « Mr controllers daughter bare away the bell for delicat dauncing though remarkable for nothing else, but for the multitude of iewells wherwith she was hang as yt were all ouer. » — V. encore pour le luxe au mariage du comte de Somerset, *S. P. J. I*, LXXV, a. 30; LXXVI, a. 2. — Pour les bijoux dans les Masques, v. encore *S. P. J. I*, VI, a. 21; *id.*, XII, a. 16. Citons enfin l'éblouissante description de Ronsard dans *La Charité* (*Œuvres*, II, p. 65):

Il estoit nuict....

Quand pour baller, les Dames arriuoyent,

Qui de clarté paroissoient des estoiles.

Robes d'argent et d'or laborieuses

Comme à l'enuy flambantes esclattoient :

Viues en l'air les lumières montoyent

A traits brillans des pierres precieuses,

Bien entendu, les « Masquers » louent une bonne part des trésors qu'ils étalent avec tant de satisfaction. Ben Jonson a saisi sur le vif un colloque entre un bijoutier et un « Masquer »; ce dernier n'est autre que le dieu Mercure, travesti d'une manière fantastique; mais qu'on reconnaît bien vite à son langage : « Avez-vous le bijou? — Oui, monsieur. — Combien voulez-vous que je vous donne pour la location? — Vous me donnerez six couronnes, Monsieur. — Six couronnes! Par le ciel ce serait une bonne action de te l'emprunter pour l'exhiber et ne jamais te le rendre. — Mais j'espère que Monseigneur n'en fera rien. — Par Jupiter, l'on use de ces expédients, je vous l'assure et avec raison! Des fripons qui extorquent tout ce qu'ils peuvent et vivent de ces ornements de cour et pourtant... Que vaut votre bijou, s'il vous plaît? — Cent couronnes, Monsieur. — Cent couronnes et six par heure pour l'emprunter! quel taux cela fait-il par an! Et ces imposteurs se plaignent d'être pendus! Mais, par Hercule, il n'est pas de brigand qu'on puisse leur comparer! Soit, je le prends avec la plume, peut-être le reverrez-vous un jour et que la peste vous en fasse retirer un bon profit¹. »

Il fallait pourtant éviter de surcharger les danseurs, et les modes du xvi^e et du xvii^e siècle ne péchaient point par excès de confort. Les fameuses vertugales, chargées de drap d'or et d'argent, pesaient au point de faire enfler les jambes de celles qui les portaient. C'est avec admiration que Brantôme raconte comment Marguerite de Navarre porta tout un jour une robe d'or frisé de quinze aunes qui eût fait « crever » sous son faix « une petite nabotte de princesse ». Et le même auteur relate qu'au mariage de la fille de Marguerite d'Angoulême avec le duc de Clèves, le Connétable de Montmorency dut prendre la mariée à son cou pour la porter à l'église « d'autant qu'elle estoit si chargée de pierreries et de robe d'or et d'argent, et pour ce par la foiblesse de son corps n'eust sceu marcher »². L'on fit l'essai des vertugales à une mascarade de la cour, en 1519: elles étaient en velours noir, car celles qui les portaient représentaient des Égyptiennes³. Cette mode se prêtait mal aux danses vives et ne dut pas avoir grand succès. Élisabeth, qui est représentée dans tous ses portraits avec des vertugadins aussi larges que longs de l'effet le plus disgracieux, les a dépouillés pour revêtir une robe droite, dans le portrait de Hampton Court où elle paraît travestie pour quelque mascarade. L'inconvénient résultant du poids de riches étoffes se fit sentir au moins une fois sous le règne de Jacques I^{er}, dans le premier ballet de 1604: « les costumes des

1. *Cynthia's Revels*, V, II.

2. A. Renan, *Le Costume en France*, p. 144. — *Vies des Dames illustres*, Marguerite de Navarre; *id.*, Marguerite [d'Angoulême] reine de Navarre.

3. Hall, f. 67 v^o.

« Masquers », écrit Carleton, étaient riches, mais un peu trop lourds et encombrants pour des danseurs, et leur firent manquer leurs gaillardes »¹.

Il était donc nécessaire de remédier au poids des étoffes et des ornements par la forme dégagée des vêtements. Les dames portent parfois des robes assez courtes et qui ne descendent qu'à mi-jambe. Elles suivaient à la lettre les conseils de maître Truewit : « Si une femme a de jolies oreilles, qu'elle les montre; de beaux cheveux, qu'elle les étale; des jambes bien faites, qu'elle porte des robes courtes². » Fort bien, mais quand cette femme est la reine d'Angleterre, l'on trouve à redire, et Truewit serait sans doute le premier à formuler quelques réserves. Sir Dudley Carleton, présent aux deux premiers ballets d'Anne de Danemark, ne manque pas de relever ce que les allures de la nouvelle souveraine ont de singulier. Dans *La Vision des douze déesses*, elle paraît (ironie suprême !) en Pallas; « or Pallas, écrit le caustique spectateur, avait un truc à elle, car ses vêtements couvraient ses genoux sans pourtant descendre assez bas pour nous empêcher de voir qu'une femme a des pieds et des jambes, ce que j'ignorais jusqu'à cette heure³. » L'année suivante, même observation, mais sur un ton plus sévère : « Leurs costumes étaient riches, écrit-il, mais trop légers, et auraient été plus appropriés à des courtisanes qu'à des dames de leur rang⁴. » Carleton était peut-être un peu dur, même quelque peu injuste; la jeune souveraine eut sans doute vent des remarques de ses sujets, car les dessins de Jones (à part cependant certains décolletés gracieux, mais des plus complets) ne prêtent point à la critique. Les déguisements de Charles I^{er} et de ses compagnons, si l'on se reporte aux études de Jones, étaient dégagés de forme, légers, et ne pouvaient entraver en rien la liberté de leurs mouvements : l'on remarque un grand progrès à cet égard sur des dessins plus anciens, par exemple ceux des costumes du *Ballet des Lords* de Campion. L'on sent aussi, en lisant dans le libretto des *Fêtes de Téthys* la description des costumes des danseuses, combien Jones cherche à concilier la richesse du vêtement avec sa légèreté. Les « demi-jupes » sont en drap d'argent avec des broderies d'or; mais tout le fond est découpé « pour plus de légèreté », précaution nécessaire, car, outre les broderies, les quatorze robes sont chargées de dix mille neuf cent vingt « yards » de dentelles pailletées d'or et d'argent pesant deux mille cent quarante-deux onces, soit une moyenne de sept cent quatre-vingts « yards » et cent cinquante-trois onces (4,350 grammes !) par personne⁵. La

1. *S. P. J. I*, VI, a. 21.

2. *The Silent Woman*, I, 1.

3. *S. P. J. I*, VI, a. 21.

4. Winwood, II, 44. — *M. of Blackness* : « Costumes to the half leg. »

5. Pièce justificative n° 7.

légèreté d'un costume est donc une qualité essentielle, et Davenant, voulant faire admirer les déguisements de *Britannia Triumphans*, dit qu'ils étaient riches, beaux, appropriés au sujet du ballet et « légers pour la danse ».

Le lecteur attentif relève de-ci de-là, dans les relations des « Masques », une foule de petits traits qui trahissent le sens artistique et le soin dont Inigo Jones faisait preuve. Les négresses du *Ballet de noirceur* ont le front, le cou et les poignets ornés de perles et de nacre parce qu'elles se détachent mieux que toutes les pierrieres sur la noirceur de leur teint. Ailleurs, les robes des danseuses sont amples, mais permettent néanmoins de deviner les lignes du corps et conservent la beauté de ses proportions¹. Il n'y a cependant pas de description qui vaille l'examen des dessins du grand artiste; c'est le seul et vrai moyen d'apprécier tout son talent. La reine Henriette-Marie, avec sa double expérience des fêtes des cours de France et d'Angleterre, déclara, au sortir de *Cælum Britannicum*, que « pour les habits, elle n'avoit rien vu de si brave »².

Hall et les comptes de Gibson ne nous apprennent pas si, à l'origine, les masques imitaient les traits du visage ou s'ils étaient des loups recouverts de soie ou de velours. Dans la première mascarade du camp du Drap d'Or, certains personnages de la suite du roi d'Angleterre, travestis en vieillards, portaient des masques reproduisant les traits de personnes âgées³. Il est souvent question de barbes d'or, d'argent, de barbes blanches, rouges ou noires⁴. A la mort d'Henri VIII, l'inventaire fait mention, à Greenwich seulement, de quatre-vingt-dix-neuf masques de différentes sortes⁵. Quelques masques bizarres, des babouins, des « avars avec de longs nez » se trouvent de côté et d'autre dans les *Loseley Manuscripts* et les comptes du règne d'Élisabeth. « Les faux visages du ballet de Marston affectent la forme d'étoiles; dans le premier des « Masques » de Campion, ils ont l'expression étrange que l'on constate dans l'illustration du libretto. Les comptes de la garde-robe du prince Charles, dont le premier est imprimé parmi les pièces justificatives à la fin de cette étude, renferment à diverses reprises le coût de masques de Venise, quelquefois noirs, parfumés, doublés de chevreau et pourvus d'attaches de ruban. Le prix moyen de chacun d'eux est élevé, surtout si l'on tient compte de la valeur de l'argent à l'époque : il n'est jamais inférieur à quatorze « shillings ». Ces masques étaient importés de Venise, mais peut-être fabriqués

1. *Hymenæi*.

2. Malone, III, 236, 237.

3. Hall, f. 80 r^o et v^o.

4. *S. P. H. VIII*, IV, a. 1888 : « vyssers berdyd with golld. » *Id.*, a. 3564, 15 et 16. — Hall, f. 158 r^o.

5. *Harl. MS.* 1419, A, f. 61 : « ^{xx}/_{iii} xix visars of sundry sortes. »

à Ferrare ou Modène, deux villes rivales dans cette curieuse industrie¹.

Le port du masque est de rigueur dans les ballets, au point que l'un ne va pas sans l'autre. « Jeudi soir, écrit Chamberlain à Carleton, les « gentlemen » de Gray's Inn vinrent à la cour pour leur divertissement, je ne dis pas leur ballet, car ils n'étaient pas déguisés et ne portaient point de masques². » Il n'y a d'exception à la règle que si certaines parties du travestissement ou son caractère général peuvent suppléer aux faux-visages : des danseurs déguisés en chevaliers se serviront des visières de leurs casques en guise de masques³. Ceux-ci seront encore inutiles quand les danseuses seront métamorphosées en négresses. Il faut dire qu'en raison des critiques qu'il souleva, ce fait ne se renouvela pas : Dudley Carleton, galant et caustique à la fois, déclarait à Winwood que la couleur noire des dames était un « travestissement suffisant, car on avait peine à les reconnaître; mais ce noir ne leur allait pas à beaucoup près aussi bien que leurs couleurs roses et blanches, et l'on ne saurait imaginer un plus vilain spectacle que celui d'une troupe de négresses aux joues décharnées ». Avec moins de retenue encore, il assure à son ami Chamberlain que « leurs visages noirs, leurs mains et leurs bras peints et nus jusqu'aux coudes étaient un spectacle fort dégoûtant » et il « regrette que les étrangers puissent voir la cour travestie d'une manière aussi singulière »⁴. Anne aurait mieux fait de recouvrir ses bras et ses épaules de tulle noir, comme l'avait fait la princesse Marie, sœur d'Henri VIII, lorsqu'elle parut dans un déguisement de mauresques⁵. Jones profita de cette mésaventure de la reine, et lorsque, en 1613, les « Templiers » décidèrent de se travestir en princes de Virginie, ils ne barbouillèrent point leurs visages et leurs mains, mais les dissimulèrent sous des masques olivâtres « d'une expression agréable » et des gants aux fines broderies⁶.

Enfin, les « Masquers » tiennent souvent à la main divers objets qui complètent leurs costumes. Les vierges sages et les vierges folles ont des lampes « d'argent fort gentiment faictes et élaborées »⁷; les amazones sont armées de javelines; les chevaliers, de bâtons de commandement; les uns et les autres ont des boucliers avec des devises⁸. On retrouve ces derniers dans le ballet de Gray's Inn de 1595 et celui du 1^{er} janvier 1604, quand chacun des « Masquers » remit son

1. Kempe, 70, 76, 92.— Feuillerat, 81, 141, 199, 292, etc.— P. j. n° 13.— V. Solerti, *Ferrara e la Corte estense*, p. cxlix. — Tasse, *Dialoghi*, Il Gianluco.

2. S. P. J. I, XCV, a. 23.

3. *Prince d'Amour*.

4. Winwood, II, 44 et S. P. J. I, XII, a. 6.

5. Hall, f. 7 r°.

6. *M. de Chapman*.

7. Brantôme, *Grands Capitaines*, Anne de Montmorency.

8. Feuillerat, 286.

écu au roi avec un sonnet ou une lettre qui servait à expliquer le sens de l'emblème. L'un des danseurs était Philippe Herbert, le futur chambellan : toute l'arrogance du jeune favori se révèle dans le choix de son symbole : « C'était un beau poulain dans une belle prairie verdoyante, » écrit Carleton. Jacques I^{er} demanda au vaniteux jeune homme l'explication de ce blason et Herbert lui répondit sans sourciller que son cheval était de la race de Bucéphale et n'accepterait qu'un Alexandre pour cavalier. Le roi rit fort des prétentions du jeune fat, menaça d'envoyer le fier coursier à l'écurie, et ne lui rendit sa liberté qu'après lui avoir fait promettre de danser aussi bien que le fameux cheval savant de Banks¹. Dans le ballet de Marston, les danseurs offrent leurs écus aux dames : cette galanterie semble avoir été d'usage². Mais l'on se lasse bien vite des boucliers : Middleton s'en moque l'année suivante dans *Vos cinq galants*³. Ils deviennent plus rares, sans disparaître complètement. Ils subsistent dans certains costumes du premier ballet du jeune prince Charles dansé à Richmond (1636). Ses jeunes compagnons et lui sont armés de pied en cap, et des nains viennent offrir leurs boucliers à la reine. Celui du futur Charles II est orné d'un soleil levant dont les premiers rayons se répandent sur le monde; le mot est une flatterie qui dut aller droit au cœur de la mère du jeune prince : *Nondun conspectus illuminat orbem*. Les filles de Niger portaient des éventails et les présentèrent lorsqu'elles entrèrent deux par deux. Sur l'un d'eux se trouvaient les noms de circonstance des deux dames; sur l'autre, « un hiéroglyphe muet exprimant leurs qualités entremêlées » : la reine et la comtesse de Bedford, par exemple, s'appelaient Aglaia et Euphoris et avaient pour symbole « un arbre d'or chargé de fruits ». Jonson ne manque pas d'expliquer qu'il a préféré les hiéroglyphes aux devises à images, « en raison de leur étrangeté, de leur parfum d'antiquité, et comme étant mieux appropriés à cette doctrine originale de sculpture que les Égyptiens, dit-on, importèrent tout d'abord d'Éthiopie ». Il a d'ailleurs pris soin, au début du « Masque », dans quelques lignes fort documentées, d'avertir ses lecteurs que le Niger était de son temps « un fleuve d'Éthiopie prenant sa source dans un lac, à l'est, et se jetant après un cours des plus longs dans l'océan Occidental ».

Henri VIII prenait plaisir à offrir à ses compagnons ou aux spectateurs les costumes ou tels de leurs ornements. Il invite les dames et les ambassadeurs à prendre sur son déguisement les initiales d'or dont il est recouvert; ou bien, la mascarade finie, les danseurs dépouillent leurs travestissements, les lancent parmi les dames et les attrape qui peut. Dans une fête suivante, le roi offre aux dames

1. *S. P. J. I*, VI, a. 21.

2. *The Insatiate Countess*, II, 1.

3. *Your five Gallants*, V, 1.

des « broches et autres beaux présents ». Au « Pageant » du Château vert, la « Reine de France » (Marie, sœur du roi), la comtesse de Devonshire, « maîtresse Anne Boleyn, maîtresse Carey » (Mary Boleyn) gardent les coiffes de « venys gold » qu'elles portaient dans le « Disguising ». Enfin, en 1527, Henri VIII fait don de son costume au vicomte de Turenne(?) son hôte, et le prie de garder celui qu'il avait revêtu pour la mascarade¹. Par ces libéralités, Henri voulait éblouir ses hôtes et cherchait à éclipser François I^{er}, dont il avait entendu vanter les galantes largesses : « J'ai veu, dit à ce sujet Brantôme, des coffres et garde-robes d'aucunes dames de ce temps la si pleines de robes que le roy leur avoit donné en telles et telles magnificences et festins que c'estoit une très grande richesse². » Mais ni l'un ni l'autre des souverains ne pouvaient songer à égaler Élisabeth de France, reine d'Espagne, qui fut sans doute la plus généreuse, pour ne pas dire la plus prodigue des souveraines. « Elle ne porta jamais une robe deux fois, raconte l'intarissable Brantôme, et puis la donnoit à ses femmes et ses filles : et Dieu sçait quelles robes, si riches et si superbes que la moindre estoit de trois ou quatre cens escus³. » Sous les successeurs d'Henri VIII, les « Masquers » continuent à emporter quelques souvenirs des ballets auxquels ils ont pris part : des pèlerins gardent leurs ceintures et leurs sacs de drap d'argent brodé ; des Maures choisissent, pour leur part de butin, des sortes de longs bas et des gants de velours noir qui avaient dû en faire des nègres du plus beau noir. Il y a des abus : les faveurs deviennent bien vite pour ceux qui en profitent des droits imprescriptibles : en 1574, des danseurs trouvent à leur goût des cors dont ils s'étaient servis dans une mascarade de chasseurs, et se les adjugent, malgré les réclamations de l'intendant des menus plaisirs⁴.

Les artistes et les costumiers qui s'ingéniaient à imaginer et à confectionner le vestiaire des pièces et des ballets donnés à la cour étaient les véritables précurseurs du théâtre moderne. Les comédiens des théâtres publics n'attachaient d'importance qu'à la richesse de leurs vêtements, sans se préoccuper de savoir s'ils étaient appropriés aux rôles qu'ils devaient jouer. Ils recevaient des grands leurs

1. Hall, f. 9 v^o, 45 v^o, 69 r^o, 158 r^o. — *S. P. H. VIII*, S, 29, 232, etc. — Ces libéralités se répétaient aux joutes : à la fin de l'une d'elles, les ambassadeurs espagnols ayant demandé quelques-unes des devises qui ornaient le caparaçon du cheval du roi, celui-ci leur permit de se servir et ils en prirent « la plus grande partie sinon tout, car au début ils ne croyaient pas que ce fût de l'or véritable ». — Hall, f. 7 v^o. Le roi et le duc de Suffolk entrent dans la lice pour courir la bague, vêtus en hermites, l'un en blanc, l'autre en noir, affublés tous deux de barbes de « Damaske siluer » ; après avoir fait le tour du champ, ils enlèvent leurs déguisements et les envoient aux dames en manière de largesse.

2. *Grands Capitaines*, François I^{er}.

3. *Dames illustres*, Élisabeth de France.

4. Feuillerat, 23, 24, 202.

habillements d'apparat; laquais et soubrettes leur vendaient les défroques démodées ou fripées de leurs maîtres, et les acteurs, se pavanant sur la scène dans ces beaux atours, se contentaient de jeter de la poudre aux yeux de leurs humbles admirateurs¹.

1. Busino dans *Ven. trans.*, CXLII, p. 49, 50, etc. — Jusserand, *Hist. Lit.*, II, 521. — *Furnivall Miscellany*, p. 246. — Jonson, *The New Inn*, II, 1. — Lowe, *Betterton*, p. 55. — Beljame, *Le Public et les hommes de lettres*, p. 31. — Jonson, *The Staple of News*, Induction. — Les robes d'Elisabeth avaient servi à fournir le matériel du vestiaire de *La Vision des douze déesses* de Daniel. — *MS. Ad.*, 22563, f. 47, et Nichols, *Prog. J. I*, IV, 1061. — *S. P. J. I*, VI, a. 21.

CHAPITRE VII

LA MUSIQUE

« Music is the soul of measure. »

(MARSTON, *Masque of Mountebanks*.)

- I. La musique à la cour d'Angleterre.
II. Place de la musique dans les vieilles fêtes de cour et dans les premiers « Masks ».
— Fife et tambour. — Rôle de la musique dans les ballets. — Les divers orchestres, leur répartition dans la salle. — Le premier ballet de Campion. — Les Dialogues en musique et la musique dramatique. — Les Origines du récitatif.

I

Il ne saurait être question, dans ces quelques pages, d'étudier la musique des ballets, encore moins de la juger; seuls des critiques compétents, musiciens et historiens de la musique, peuvent entreprendre un pareil travail. Notre objet est simplement d'indiquer, dans la mesure du possible, la part faite à cet art dans les ballets, sans nous préoccuper encore une fois de la valeur intrinsèque ou de l'intérêt historique des compositions musicales. Sir Hubert H. Parry leur a consacré plusieurs pages de son volume sur *La Musique au xvii^e siècle*; de plus, un certain nombre d'airs et de partitions des « Masques » ont été publiés dans diverses collections; la plupart de ces publications ou réimpressions sont citées dans l'un des appendices à la fin de ce travail¹.

La musique était en grand honneur à la cour d'Angleterre au xvi^e siècle. Henri VIII l'aimait avec passion; « il s'exerce tous les jours, rapporte Hall, à jouer de la flûte et de l'épinette, à mettre des chansons en musique, à composer des ballades; il est l'auteur de deux belles messes, chacune en cinq partitions, qui ont été chantées dans sa chapelle, et depuis, dans diverses autres églises².

1. *The Lyric Poems of T. Campion*, Introd. de Mr. E. Rhys. — *Monatshefte für Musik-Geschichte herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung*, XXVII, 27, article de R. Eitner. — Sir H. H. Parry, *The xviith Century* (Oxford History of Music). — V. Appendice III.

2. Hall, f. 8. — Peacham, *The Compleat Gentleman* (1622), p. 99. — Grove, *Dictionary of Music*, Henry VIII. — H. E. Wooldridge, *The Polyphonic Period*, Part II, p. 322, n. 2 (Oxf. Hist. of Mus.).

Les ambassadeurs vénitiens et leurs suites s'accordent à admirer le talent du souverain; il joue bien du luth et de la « harpecorde », chante à première vue, bref, c'est un excellent « musicien »¹. Grâce à eux, sa renommée s'étend jusque sur les rives de l'Adriatique, et Fra Dionisius Memo, l'organiste de Saint-Marc, quitte Venise pour répondre à une invitation du roi d'Angleterre. Henri VIII lui fait le meilleur accueil, l'écoute avec enthousiasme, le retient auprès de lui et le nomme son chapelain². Les soirées de la cour se passent à entendre le roi jouer et chanter ou à admirer les divers artistes qui y affluent, toujours plus nombreux; ce sont un « musicien de Brescia, qui reçoit trois cents ducats pour jouer du luth »; un Napolitain, Pierre Martynes (Piero Martini?), maître des « bardes » du roi; Benedetto de Opiciis, l'organiste, bien d'autres encore, dont on relève les noms dans les comptes de la cassette du roi et dont il serait intéressant et sans doute possible de retracer la carrière. Il en vient de tous les pays, de France, d'Allemagne, d'Italie surtout³. L'un d'eux, Zuani de Leze, organiste et joueur d'épinette distingué, fait tous les frais du voyage de Venise à Londres dans l'espoir d'obtenir une pension d'Henri VIII; il n'y réussit pas et, désespéré de n'avoir su plaire, il se poignarde⁴. Memo reste le grand favori. Lorsque la peste contraint le roi de licencier sa cour, et d'errer de château en château poursuivi et traqué par le fiéau, l'organiste de Saint-Marc fait partie de la petite escorte des intimes du souverain⁵. Le goût d'Henri VIII ne s'émousse point avec l'âge : assombri, endurci, il cherche dans cet art une trêve à ses tristesses, à ses colères, à ses remords, et « s'efforce à se récréer le plus fort qu'il peut, allant jouer tous les soirs sur la Tamise avec harpes, chantres et toutes autres sortes de musique »⁶.

Marie Tudor hérite du goût et du talent de son père; l'un et l'autre se manifestent dès sa plus tendre enfance. Un jour, après un entretien avec l'ambassadeur de Venise, Henri fait appeler la petite princesse qui donne gravement sa main à baiser à Wolsey et à l'ambassadeur; apercevant l'organiste Memo, elle l'appelle aussitôt et lui fait comprendre qu'elle veut l'entendre jouer. Le morceau fini, le roi enlève l'enfant dans ses bras vigoureux et fait une fois de plus l'éloge de son cher chapelain⁷. Marie est un petit prodige : à quatre ans, elle joue de l'épinette en présence des ambassadeurs français, « ce dont ils furent grandement émerveillés et réjouis, considérant

1. Rawdon Brown, *Four Years at the Court of Henry VIII*, I, 86.

2. *Id.*, I, 296.

3. *Id.*, II, 75, 95, 100, n. 7; *id.*, I, 80. — *C. S. P. H. VIII*, II, p. 1466 et 1472. — Brown, I, 297, n. 3.

4. *C. S. P. Ven.*, III, a. 1188 et 1189.

5. Brown, II, 126 et 135.

6. Kaulek, *Négociations de M. de Marillac*, p. 103 (1539).

7. Brown, II, 161.

la tendresse de son âge » ; à onze ans, elle joue de la « harpecorde » devant une autre ambassade française¹. « Elle chante à ravir, écrit quatre ans plus tard le Vénitien Mario Savorgnano, et joue de plusieurs instruments². » En 1541, M. de Marillac rapporte à son tour qu'« elle se délecte... aux instrumens de musique, dont entre autres elle joue singulièrement de l'épinette »³. Elle avait aussi un beau talent sur le luth, et plus tard, lorsque les affaires du royaume ne lui laissent guère le temps de jouer, elle étonne encore les meilleurs artistes par la rapidité de son jeu et la distinction de son toucher⁴.

Nature plus froide et circonspecte, Élisabeth est moins bien douée ; mais elle ne néglige point pour cela la musique⁵ : elle touche du luth, de la viole, et lorsqu'en 1557, elle reçoit à Hatfield la visite de la reine Marie, elle accompagne sur l'épinette l'un des choristes de Saint-Paul⁶. Parmi les nombreuses questions qu'Élisabeth pose à sir J. Melville sur Marie Stuart, elle lui demande si sa rivale est bonne musicienne et joue bien ; l'ambassadeur répond en homme qui ne veut pas se compromettre : « Raisonnablement pour une reine. » Ce même jour, après dîner, lord Hunsdon entraîne Melville dans une galerie, sous prétexte d'entendre de la musique, et lui confie alors que l'artiste qui joue de l'épinette n'est autre qu'Élisabeth. Melville soulève la tenture de la porte et reste à l'écouter, car « elle jouait à ravir », « excellently well ». Le dos tourné à l'intrus, la reine ne le voit pas ou feint de ne pas le voir ; soudain elle l'aperçoit, se lève brusquement et fait mine de le frapper, prétendant qu'elle n'a pas l'habitude de jouer devant des hommes. Melville prétend à son tour qu'en passant, par hasard, avec lord Hunsdon devant cette porte, il a été ravi par cette musique si mélodieuse, et attiré dans la chambre sans trop savoir comment ; il s'excuse et se déclare prêt à expier sa témérité. La reine s'assied alors sur un coussin auprès de l'ambassadeur, lui fait même l'honneur de lui en donner un pour mettre sous son genou, après quoi elle demande aussitôt si elle joue mieux que sa rivale, et Melville décide en sa faveur⁷. Élisabeth a un certain nombre de musiciens à son service et parmi eux bon nombre d'Italiens, tels que : Arthur, Marc-Antoine, André et Jérôme Bassano ; Ambroise de Milan, *alias* Lupo, Thomas Lupo, Alfonso Ferrabosco. Il y a aussi des Français, Jean et Nicolas

1. *Cotton MS. Caligula, D. VII, 233. — Chronicle of Calais* (Camden Soc.), p. 90-94.

2. *C. S. P. Ven.*, IV, a. 101.

3. Kaulek, p. 349.

4. *C. S. P. Ven.*, VI, a. 883 (1557).

5. T. Heywood, *England's Elizabeth*, p. 38 (éd. 1631).

6. Cité par Miss Strickland dans sa *Vie d'Elizabeth*.

7. Sir James Melville, *Memoirs*, p. 124, 125 (1564). Voir le chapitre suivant p. 438 et 439.

Lanier; nous avons déjà rencontré leurs noms, ceux de leurs fils ou de leurs neveux, dans les comptes des ballets des Stuarts¹.

Si Jacques I^{er} affecte de mépriser la musique, Anne, par contre, l'encourage dans ses splendides ballets; elle se passionne par moments au point de ne plus respecter les bienséances et de fournir à son ennemi de la Boderie l'occasion de médire un peu sur son compte. « Ce soir-là même (pour vous montrer le naturel de la Dame...) elle envoya céans demander Confour et un Page que j'ai qui chante assez bien, et les tint jusqu'à onze heures de nuit à chanter toujours en une galerie, où il n'y avoit créature vivante avec elle que le Comte de Pembroock, la feue maîtresse de M. du Hallier,... et ces deux chantres, et leur fit chanter les grâces du Roi par trois fois. Il faut qu'elle soit merveilleusement assurée de ma discrétion, et qu'elle ne croye pas m'avoir offensé, ou qu'elle ne se soucie guère de ce qu'on peut dire d'elle, d'appeler de mes domestiques en compagnie si familière; mais pour l'honneur de Dieu que ceci soit secret². » Anne a une troupe de musiciens français dont les noms se trouvent dans les comptes de la maison royale. Les ambassadeurs vénitiens parlent de la passion de la reine pour la musique et mentionnent des artistes italiens et français qu'elle garde à son service³.

II

La part faite à la musique est déjà importante dans les vieux « Disguisings ». Les trompettes sonnent à l'entrée des « Pageants » dans la salle des fêtes⁴; aux trompettes succèdent les musiciens montés sur le char, ou ceux qui l'accompagnent : tantôt ce sont des choristes de la chapelle royale travestis en jeunes filles ou en sirènes, tantôt ce sont des « Minstrels ». Dans une fête, les « Disguisers » eux-mêmes, seigneurs et dames, forment un véritable orchestre : les premiers jouent du tambourin, du luth, de la harpe, de la flûte; les dernières, de la clavicorde, du tympanon et de la « harpecorde »⁵. Les musiciens exécutent quelque morceau pour donner aux danseurs le temps de descendre du char et de prendre leurs places. Sept « Minstrels », placés sur les murs d'un château, jouent un « air mélo-

1. *C. S. P. Eliz.* (Dom. Ser.), CLXXIII, a. 25; CLXXXI, a. 48; CCLXVIII (4 sept. 1598). — *Addenda*, vol. XXXIII, a. 64; CCLXXIII (17 nov. 1599); CCLXVIII (9 sept. 1598), etc.

2. *Ambassades*, III, 100.

3. Berchet et Barozzi, *Relazioni*, 116, 175, etc.

4. *Harl. MS.* 69, f. 31. — *Hall*, f. 10 v^o, etc.

5. *Harl. MS.* 69, f. 29 v^o, 34 r^o et v^o.

dieux », pendant que seigneurs et dames s'avancent dans la salle¹. Les danses sont enlevées aux sons des rébecs et des tambourins². Les choses se passent à peu près de la même manière lorsqu'il s'agit d'une simple mascarade dépourvue de toute mise en scène. Elle est annoncée par une musique éclatante; des « Minstrels » ouvrent la marche, travestis et masqués. Leur nombre varie selon l'importance de la fête; il n'est parfois question que d'un tambour et d'un fifre; dans ce cas, d'autres musiciens, qui ne faisaient point partie de la mascarade, devaient jouer pour les danses³.

Hall passe les musiciens sous silence dans sa relation du premier « Mask »; ils n'entrèrent donc pas avec le roi et sa suite et n'étaient point déguisés; ils se tenaient sans doute dans la salle et jouèrent lorsque le moment des danses fut venu. L'usage s'établit bientôt de faire précéder les « Masks » du tambour et du fifre des vieux « Disguisings » : ils paraissent souvent dans les comptes des menus plaisirs. Shylock, avant de quitter son logis, recommande à Jessica de ne pas s'aventurer à regarder passer les masques si elle entend le tambour et le « vil sifflement » du fifre⁴. Ils se retrouvent encore dans le ballet représenté en 1613 devant la reine Anne, à Caversham House.

L'on est bien mal renseigné sur la musique des ballets du règne d'Élisabeth. Le 5 août 1559, le comte d'Arundel reçoit la reine à Nonsuch et fait danser un « Mask » avec « tambours, flûtes et toute la musique possible, jusqu'à minuit »⁵; l'on n'est guère plus avancé après qu'avant, et l'on ne possède guère que des bribes d'information de ce genre à peu près dépourvues d'intérêt. Il faut donc attendre le règne de Jacques I^{er} pour recueillir des données précises et suffisantes.

La part de la musique dans les premiers ballets est assez restreinte, sauf cependant dans le *Ballet des noces de lord Hay*, par Champion qui, on le verra plus loin, constitue une exception des plus curieuses. La musique ne tarde pourtant point à gagner en importance et en complexité. L'entrée du roi dans la salle des fêtes est saluée par les accents éclatants des hautbois ou bien encore d'une vingtaine de cors et trompettes⁶. Le souverain ayant pris place avec

1. *Revels* 229, p. 139.

2. *Revels* 217, p. 184, 185.

3. Hall, I. 7^{ro}, 8^{vo}.

4. Cavendish, *Life of Wolsey* : « ... a number of drums and fifes as I have seldom seen together, at one time in any masque. » — Feuillerat, 23-29; 33, 34. — *Merchant of Venice*, II, v. — V. le tableau de sir H. Unton à la National Portrait Gallery (Londres). — Dekker *Satiromastix*, « The Watch-word in a Maske is the bolde Drum. » — Champion, *M. at Caversham house* « drums and phifes ».

5. *Machyn's Diary*, p. 206.

6. *M. of L. Hay*. — Ven. trans. CXLII, p. 71. — *Neptune's Triumph*. — Les auteurs dramatiques observent parfois cette coutume dans les ballets insérés dans leurs pièces. Fletcher, *The Maid's Tragedy*, I, 1. — C'était sans doute

sa suite, le rideau tombe ou se lève au son d'une bruyante¹ fanfare et le ballet commence lorsque le morceau touche à sa fin. Il s'ouvre souvent par de la musique; mais à cet égard tout dépend de la nature des personnages, du décor, et surtout du besoin de variété qui préoccupe si fort poètes et décorateurs. *La Vision des douzes déesses* débute par un court dialogue entre la Nuit et le Sommeil, suivi des récits d'Iris et de la Sibylle. La musique ne se fait entendre qu'après l'exposition du sujet, au moment où les déesses paraissent au sommet de la montagne. Les cors sonnent une marche imposante aux accents de laquelle la reine et ses compagnes, précédées par les Grâces et les porte-flambeaux, descendent et s'avancent jusqu'au parvis du temple. L'année suivante un hymne en l'honneur de Niger, fils de l'Océan, sert d'ouverture au *Ballet de noirceur*. Cet hymne est chanté par un triton et deux sirènes, accompagnés par cinq autres tritons sur leurs conques marines. La plupart des « Masques » commencent par de la musique soit vocale, soit instrumentale, et il n'y a guère en fait d'exceptions que les ballets qui débutent par une petite scène de comédie.

L'arrivée des joyeux danseurs d'« Antimasques » est marquée par une musique d'un caractère particulier et appropriée aux personnages qu'elle aide à présenter. Celle qui annonce les Affections et les Passions déréglées est à dessein quelque peu discordante; elle devient « sourde et infernale » pour l'apparition des sorcières. La musique des danses n'est pas moins curieuse. Sa bizarrerie égale celle des ébats des Jeux et des Ris dans le *Ballet des noces du vicomte d'Haddington*. « La musique, écrit Beaumont à propos de son second « Antimasque » de villageois, leur convenait très bien : elle était empreinte d'une gaîté rustique. » « Les airs, remarque à son tour Davenant, en décrivant les nombreuses entrées burlesques de *Salmacida Spolia*, s'accordaient avec la nature des divers personnages. » « Sur toutes choses, recommande lord Bacon, que cette musique soit récréative et marquée d'étranges changements. »

En général, l'orchestre signale les remaniements partiels ou complets du décor et ajoute ainsi à l'effet de scène. Au plus fort de la danse des sorcières, une musique éclatante se fait entendre soudain, « comme si de nombreux instruments jouaient à l'unisson »; l'Enfer et les sorcières disparaissent en un clin d'œil pour faire place au Temple de la Gloire². Généralement, l'apparition de la machine des « Masquers », c'est-à-dire des personnages principaux, est saluée par de vibrants accords³. La musique annonce également les autres

l'usage à la cour; v. dans *Hamlet*, III, II, les hautbois sonnent à l'entrée des souverains et avant l'entrée du « Dumb-shew ». — L'usage des ballets de la cour se retrouve dans ceux donnés chez les particuliers. V. le ballet de Marston.

1. *Mercury Vindicated*. — *The Golden Age*, etc.

2. *M. of Queens*.

3. *M. of Beauty*. — *Haddington M.*

changements de la scène et fait appel en quelque sorte à l'attention des spectateurs. « Le premier tableau, dit Jonson dans *Le Triomphe de Neptune*, un palais sous-marin ou la demeure d'Océanus, est dévoilé aux accents d'une musique bruyante ». Plus loin, le second tableau paraît dans les mêmes conditions; enfin, la flotte se montre à son tour pendant que trois cors sonnent. Les « trucs », transformations d'arbres en hommes et autres effets du même genre, sont d'ordinaire accompagnés de chants, sous forme d'incantations ou d'hymnes, qui charment les spectateurs et empêchent l'intérêt de faiblir ¹.

C'est là, en effet, l'un des services les plus importants rendus par la musique : elle occupe et distrait tandis que les danseurs descendent de la machine, évoluent dans la salle ou se préparent à danser leur entrée; elle marque le rythme de leurs mouvements, et ajoute à la grandeur et à la solennité de l'ensemble. Pendant que deux nuages permettent aux Pouvoirs de Junon de descendre de l'Olympe sur terre, les musiciens, groupés autour de l'autel d'Hyménée, chantent celles qui paraissent et auxquelles les Affections et les Passions doivent se soumettre. Ailleurs, trois chanteurs s'avancent vers le dais royal et célèbrent assez longuement la gloire de Neptune, afin de donner aux danseurs le temps de se ranger. Aux chanteurs succède un chœur et les « Masquers » se préparent à la première figure de leur entrée ². Les danses alternent le plus souvent avec des chants qui permettent aux « Masquers » de prendre quelque repos. Ces « intermèdes », comme les appelle Davenant, devaient être parmi les plus agréables moments du ballet, surtout si les paroles de la chanson étaient de Jonson et chantées par John Allin ³. Les « Masquers », une fois reposés, reprenaient leurs danses jusqu'à la fin du ballet. Le divertissement se terminait souvent comme il avait commencé, par une marche ou un chœur ⁴. Le nombre des voix est augmenté vers la fin, à partir de 1622, et en vue de donner plus d'éclat et d'ampleur au finale.

Les musiciens se répartissent en plusieurs orchestres, selon leurs instruments ou leur rôle dans le ballet : à ceux-ci s'ajoutent les chanteurs et le chœur. Il n'est malheureusement pas facile de se rendre compte de la composition des orchestres. Les descriptions des ballets n'étant pas l'œuvre de musiciens (celles de Campion exceptées) sont trop sommaires, trop vagues ou trop obscures. Rien de plus simple à cet égard que *La Vision* de Daniel : trois orchestres et trois chanteurs ! Les cors sont placés sur la montagne

1. *M. of L. Hay.* — *M. of Lords.* — V. encore *Queens* : « the music... waited on the turning of the machine. »

2. *Hymenæi.* — *Neptune's Triumph.*

3. *M. of Queens.* — V. ci-dessus, p. 82.

4. *Vision.*

et sonnent les marches de l'arrivée et du départ des déesses. Le second orchestre, dont Daniel omet (c'était fatal !) de nous indiquer les éléments, est dissimulé dans la coupole du temple élevé presque à l'autre bout de la salle ; il accompagne les chants des trois Grâces pendant les évolutions des Olympiennes dans la salle et aussi entre leurs danses. Enfin, placé sur un côté de la salle (et Daniel se garde bien de nous dire lequel), se trouvait un orchestre de violes et de luths chargés de jouer la musique des danses. La répartition des orchestres dans la salle est intéressante ; elle semble avoir vivement préoccupé les auteurs de ballets. « Que la musique soit vive, éclatante et bien placée, » écrit Bacon, et Jonson, dans sa diatribe contre Jones, lui reproche de « planter la musique où elle ne saurait atteindre l'oreille. » Poète et compositeur, Campion apporte un soin tout particulier à la place qu'il assigne à ses musiciens, comme d'ailleurs à tout ce qui touche à la musique. Le ballet, composé en vue des noces de lord Hay (1607), constitue une tentative des plus curieuses, et la description est celle d'un homme du métier, encore qu'elle ne laisse pas d'être, par endroits, vague et insuffisante.

Sur l'estrade des danses et à droite, Campion place dix musiciens, cinq luths (*Basse and Meane Lutes*), une « bandora », un trombone, une harpecorde et deux violons (*treble Violins*). Nous désignerons cet orchestre par la lettre A. De l'autre côté, un peu en arrière, se trouvaient neuf violons et trois luths (B), et, « pour répondre aux deux orchestres et former une sorte de triangle, » six cors et six choristes de la chapelle royale étaient presque en face des précédents dans un endroit élevé, « à cause du son perçant » des instruments de cuivre (C). Juchés au sommet d'une montagne au fond de la scène, se tenaient des hautbois qui sonnèrent à l'entrée du roi (D).

Du bosquet de Flore, qui occupe le côté droit de la scène, descendent un chanteur (Zéphyr) et des sylvains au nombre de six ; deux d'entre eux chantent, les autres les accompagnent sur trois luths et une « bandora » (*two... meane Lutes... a base Lute... a deepe Bandora*). A quelques paroles échangées par Zéphyr et Flore succède une seconde chanson « en forme de dialogue » qui se termine par un chœur. La Nuit paraît alors dans son palais sur la gauche de la scène, elle continue avec Flore, Zéphyr et Hespérus l'exposition du sujet et l'on arrive ainsi à la danse des arbres d'or et à leur transformation en chevaliers d'Apollon.

La danse et l'incantation font l'effet d'avoir été parmi les morceaux les plus soignés du ballet. Les sylvains jouèrent l'air une première fois sur leurs instruments et, à la reprise, les voix se joignirent aux luths. Deux des chanteurs étaient sur la scène, deux autres près du roi et dans la salle « afin, dit Campion, que les paroles fussent entendues de tous ». La Nuit toucha les arbres de sa baguette et aussitôt les sylvains, « avec quatre instruments et

cinq voix », commencèrent à « jouer et à chanter ensemble » le chant de la métamorphose; cette strophe fut répétée trois fois. Peu après, le premier orchestre « commença un chœur en manière d'écho renforcé par les cors (C), puis par l'orchestre des dix (A), puis par celui des douze (B); enfin par un double chœur placé de part et d'autre [de la scène?] », cinq chanteurs de chaque côté. On entendit chacun de ces chœurs, « tantôt seuls, tantôt entremêlés et à la fin tous ensemble. » Campion vante l'effet obtenu par la variété des instruments, les changements dans le mouvement de la mélodie, les « excellents maîtres » qui l'interprétèrent, et dont le nombre se montait à quarante-deux.

Le chœur ayant été répété deux fois et les « Masquers » se trouvant prêts à danser, les douze violons et luths (B) se mirent à jouer l'air de la danse qui fut repris en guise d'écho par les cors (C) et répété de la même manière par l'orchestre des dix (A). La danse finie, les « Masquers » allèrent dépouiller leurs costumes provisoires et, pendant leurs évolutions, les six cors et les six choristes (C) « chantèrent un motet solennel à six parties ». Les autres danses furent accompagnées par les violons (B et A?). L'heure s'avancant, Hespérus se retira, pendant que deux basses et deux dessus chantaient un adieu à l'astre cher aux épouses aimantes, Vesper, qui à l'occident sépare le jour de la nuit. Un chœur reprit les dernières paroles d'adieu et les répéta plusieurs fois pour donner au dieu le temps de regagner la scène et de disparaître dans le palais de la Nuit.

Les dernières danses une fois finies, l'on entendit un duo entre un Sylvain et une des Heures; comme les précédents, il s'acheva par un chœur avec les mêmes effets d'échos produits par les orchestres et les voix, comme dans le « great chorus » de la métamorphose; il servit de finale au ballet.

Au point de vue du nombre des orchestres et des musiciens, ce ballet n'a rien d'extraordinaire. Celui de *L'Amour délivré de l'Ignorance*, l'un des plus modestes à en juger par la brièveté et la sécheresse du livret, n'exigeait pas moins de soixante-neuf musiciens : d'abord un orchestre de quinze musiciens pour la danse des folies qui composaient l'« Antimasque », les douze prêtres des muses qui chantaient et jouaient, douze luths et flûtes qui les relevaient, quatorze violons pour les danses, treize hautbois et trombones, enfin les trois Grâces, c'est-à-dire trois jeunes chanteurs¹.

Le compte auquel ces renseignements sont empruntés n'apprend rien sur les instruments des musiciens des « Antimasques ». Par contre, certaines relations sont assez précises sur ce point : les violons firent danser les trois premières entrées burlesques du ballet de Beaumont : Naïades, Hyades et Amours. Quand vint le tour

1. Pièce justificative n° 9.

des statues, ce furent les hautbois et les cors qui se mirent à jouer : le rythme devint plus lent avec des notes longues et traînantes qui répondaient à la nature des danseurs. Dans le ballet de Browne, l'orchestre de l'« Antimasque » se composait de violons, violes, luths, trombones, cornemuses, tambourins et flageolets.

Les danses des « Masquers » sont en général jouées par les violons, Busino en compte de vingt-cinq à trente dans *La Réconciliation du Plaisir*. D'autres instruments étaient également employés à cet effet : douze luths accompagnent la première danse d'*Hymenæi*; des cors sonnent la première du *Ballet des Reines*; avec la seconde, l'on revient aux violons. Enfin, il y a des danses chantées : il ne nous en reste guère qu'un exemple, mais Bacon recommande ces « canzoni a ballo » comme une chose rare. Il y a donc lieu de croire que le *Ballet des Charlatans* (1618) n'était pas une tentative isolée : les danses y furent chantées par de jeunes garçons et à merveille. « Cela fit beaucoup plus de plaisir, écrit un spectateur, que la musique des instruments ¹. »

Le *Ballet des noces de lord Hay* est le premier où l'on rencontre des « Dialogues » en musique. Dans les plus anciens « Masques » de Jonson, les chansons sont des strophes, des « madrigaux » qui se terminent parfois par des effets d'échos simples ou doubles. Le *Ballet d'Obéron* (1611) marque le changement dans l'œuvre de Jonson et renferme deux chants dialogués : le premier entre deux fées et le chœur, le second entre deux fées. Le dialogue est réparti d'une manière régulière et sy métrique : première Fée, deux vers; seconde Fée, deux vers; le Chœur, deux vers, et ainsi de nouveau. Le second morceau est un peu plus varié, mais non moins régulier : 2 + 2 + 3 + 3. D'autre part, Campion, dans son *Ballet des Lords* (1613), fait une tentative de déclamation en musique. L'orchestre joua « doucement » un air très solennel pendant qu'Orphée récita son rôle ²; cet accompagnement en sourdine, banal de nos jours, est comme un premier pas vers le récitatif. Deux ans plus tard, dans *Mercuré délivré des Alchimistes*, le « Masque » est entièrement chanté, j'entends la charmante féerie qui suit la petite comédie en prose entre Mercure, Vulcain et le Cyclope. Les chants sont plus longs et divisés moins régulièrement : Nature, huit vers; Le Chœur, deux vers, et cela se répète; Prométhée et Nature : 2 + 3 + 2 + 4 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2. Prométhée, Nature, le Chœur : 6 + 2 + 6 + 4. *L'Age d'Or* était peut-être chanté d'un bout à l'autre, ou bien certains passages se trouvaient accompagnés en sourdine par l'orchestre ³. Dans le quatuor entre l'Age d'Or, Astrée,

1. *S. P. J. I*, XCVI, a. 27.

2. « ... the musick changed into a very solemne ayre, which they softly played, while Orpheus spake. » (Quarto 1613.)

3. « Loud Musique. Pallas in her chariot descending. To a softer musique. Looke, looke, reioyce » (etc.). (Folio 1616.)

Pallas et le chœur, toute régularité disparaît et le dialogue chanté a toute la souplesse d'une causerie familière. En 1617, *La Vision de délices* débute par ces mots : *stylo recitativo*¹, et le ballet, à part peut-être quelques vers et la tirade de Fantaisie, était chanté en entier. Représenté la nuit des Rois, le « Masque » fut repris le 19 janvier. Le 22 février, il était suivi du *Ballet des amants redevenus hommes* de Jonson, qui accompagne le livret de cette note significative : « Tout le « Masque » fut chanté à la manière italienne, *stylo recitativo*, par maître Nicolas Lanier, » qui avait composé la musique du ballet².

Il y a loin encore du « Masque » à l'opéra; mais le ballet en est en quelque sorte le précurseur: il forme le goût du public, permet aux musiciens de faire leurs premières armes, fournit l'occasion des premiers essais du récitatif et de la musique dramatique en Angleterre.

1. « Delight spake in song (stylo recitativo). (Folio 1640.)

2. « And the whole Maske was sung (after the Italian manner) Stylo recitativo... » — Busino rapporte que Bacchus (Comus) parut sur un char traîné par quatre de ses compagnons, qui chantèrent « in an under tone ». *Ven. trans.*, CXLII, p. 71. — Townsend, *Albion's Triumph*: « Mercury descends... In voce Recitativa, he declares the substance of his Commission; » il est accompagné par l'orchestre: « a soft sweete Musicke that playes behind him. »

CHAPITRE VIII

LES DANSES

Surely the better part of the solemnity here will be dancing.

(*Pan's Anniversary.*)

What's dancing? Ev'n the mirth of feet.

(CAMPION, *Masque of Lord Hay.*)

- I. Les souverains et la danse.
- II. Les danses des mascarades des règnes d'Henri VII et d'Henri VIII, basses-danses et rondes. — Danses particulières et danses communes. — Les « Masque-dances ». — « Measures, » gaillardes, courantes, voltes, branles et morisques. — Danses des musiciens et des porteurs de torches. — Danses de l'« Antimasque ».
- III. Attitudes, mouvements, évolutions des divers personnages. — La pantomime.

I

Castiglione commence le portrait de son courtisan en déclarant que sa profession véritable doit être celle des armes. Si l'on réfléchit, en effet, aux conditions de la vie au ^{xvi}^e siècle, aux guerres civiles ou étrangères et au rôle prépondérant qu'y jouent toujours l'adresse et la force physique, ou bien encore à la violence des mœurs et au manque de sécurité personnelle, l'on comprend fort bien que les qualités les plus nécessaires et par suite les plus en honneur soient le courage, la vigueur et l'habileté dans l'emploi de sa force ou de ses armes. A la cour, en temps de paix, les joutes, la chasse, la lutte, le jeu de paume, d'autres exercices encore, développent ces qualités, d'autant mieux qu'ils leur permettent de se déployer sous le regard des dames. Mais à elles seules, la bravoure, la force et l'adresse ne suffiraient point à faire un courtisan accompli. D'autres, d'un rang inférieur au sien, possèdent ces mêmes qualités; il faut donc qu'elles offrent chez lui certains caractères particuliers: son courage ne sera point celui d'un reître bruyant ou brutal; sa force, celle d'un rustre ou d'un athlète; son agilité celle d'un acrobate ou d'un lutteur; chez lui ces qualités seront tout ensemble atténuées et rehaussées par ce mélange de noblesse et de grâce qu'on appelle l'élégance¹.

1. *Il Cortegiano* (éd. V. Cian), I, xvii. — V. Brantôme, *Grands Capitaines*, Henri II, M. de Nemours. — *Discours sur les Couronnels*, Tymoléon de Cossé, Comte de Brissac.

L'élégance est la qualité essentielle du courtisan, aussi doit-on la retrouver partout, dans ses goûts, son savoir, son langage, ses gestes, sa mise et jusque dans ses moindres plaisirs. Or, parmi ces passe-temps, il en est un qui est élégant entre tous : la danse. Ascham, grand admirateur du livre de Castiglione, énumère dans son *Maître d'école* les exercices et les amusements auxquels peuvent se livrer les jeunes gens de la cour, et il leur conseille d'apprendre « à danser avec grâce »¹. Lord Herbert de Cherbury, ambassadeur à la cour de Louis XIII, assure qu'il ne trouva jamais le temps d'étudier la danse; il la met néanmoins au nombre des trois exercices qu'il recommande à sa « postérité », car il croit qu'en donnant de la souplesse au corps, de l'agilité et de l'aisance aux mouvements, elle est une excellente préparation à l'escrime et à l'équitation². De tous les plaisirs, elle est le plus sociable : les dames y prennent part et les causeries entre ou pendant les figures n'en sont pas le moindre charme. Quand le bal se donne en présence de toute la cour, des ambassadeurs et des souverains, il n'est rien de plus solennel; aussi ne faut-il point s'étonner de l'importance qu'y attachent certains princes. Catherine de Médicis « inventoit toujours quelque nouvelle danse ou quelques beaux ballets quand il faisoit mauvais temps »³.

En Angleterre, cet art fut toujours un des plaisirs favoris de la cour. Sans remonter au delà du xvi^e siècle, on voit, dans le récit des fêtes du mariage d'Arthur avec Catherine d'Aragon, les danses succéder aux « Disguisings » et les « Disguisings » aux danses. Les souverains, il est vrai, n'y prennent point part, mais les princes et les plus hauts personnages s'amusement à danser, la mascarade une fois finie. Le premier soir, l'on vit le prince Arthur avec lady « Cecill », la princesse Catherine et l'une de ses dames, enfin, Henri, duc d'York, et sa sœur Marguerite⁴.

Lorsque, huit ans plus tard, le duc d'York devient roi d'Angleterre sous le nom d'Henri VIII, il se lance à corps perdu dans les plaisirs. Élégant et vigoureux, il s'impose à l'admiration de tous par sa bonne grâce, son activité et sa résistance à la fatigue. Les ambassadeurs étrangers décrivent avec enthousiasme les journées du souverain. L'une d'elles commence par des joutes qui durent quatre heures; le roi se couvre de gloire, et les spectateurs, le voyant aux prises avec le duc de Suffolk, croient assister au combat d'Achille et d'Hector. Les courses achevées, Henri dépouille ses armes et fait faire « plus de mille bonds » à son cheval.* La malheureuse bête est bientôt fourbue, elle est aussitôt remplacée et le roi continue ses exercices de haute école, à la grande joie des reines de France et d'Angleterre,

1. Ascham, *English Works* (éd. W. A. Wright), p. 217.

2. *Autobiography* (éd. S. Lee, London Library), p. 37.

3. Brantôme, *Vies des Dames illustres*, Catherine de Médicis (éd. Buchon, II, 118).

4. Harl. MS. 69, f. 30 r^o.

du cardinal Wolsey, de la cour et de toute la galerie. Les joutes finies, le souverain refait ses forces à un banquet, puis les danses commencent et durent deux heures; Henri VIII y continue ses prouesses, danse, saute, pirouette, bref « se montre vraiment infatigable »¹. Aussi n'est-il pas exagéré de dire qu'il n'y a guère de bal à la cour qui ne soit mené par le roi. Il aime d'autant plus ce plaisir qu'il est « amoureux », je veux dire enclin à l'amour et « dancing is Love's proper exercise »². Dans bon nombre de danses de l'époque, le cavalier embrassait sa dame. Antonius Arena, dans son curieux traité des danses, exhorte les jeunes gens à apprendre de préférence celles où l'on donne de « longs baisers ». « Celui qui connaît ces danses, dit-il, est réputé heureux, car il boit les belles lèvres des jeunes filles, et il n'est rien de meilleur pour un jeune homme³. » Henri VIII n'était pas homme à négliger de pareils avantages, et Shakespeare ne manque point de lui faire dire à la fin du « Mask », lorsqu'il reconduit Anne Boleyn : « Douce dame, il serait peu courtois de ma part de vous faire danser sans vous embrasser⁴. »

Élisabeth hérite de l'entrain et de la vigueur paternelles, ainsi que de son amour pour la danse. Brantôme parle plusieurs fois des fêtes données par la reine en l'honneur du Grand Prieur de France et raconte comment elle dansa avec son hôte « et de fort bonne grâce et belle majesté ». Non seulement Élisabeth se piquait de bien danser, mais elle estimait fort les beaux danseurs, et le Grand Prieur « dançoit des mieux et de la meilleure grace et de toutes sortes de danses »⁵. Selon une tradition très répandue au xvi^e et au

1. C. S. P. Ven., II, a. 918 et 920. — C. S. P. H. VIII, II, a. 3462.

2. Davies, *Orchestra*, stanza XVIII.

3. Anthonius Arnga Solerensis *Prouincialis ad suos Compagniones Studentes*, etc., feuillet Cii

..... exhortor vos omnes discere dansas
In quibus assidue basia longa damus
Discite lanolam brandos ayasque coquetas
Ac omnes alias oscula si qua ferunt.
Qui choreare tales scit felix dicitur esse
Namque puellarum labia pulchra bibit
Quid melius iuveni dum pulchras basiat illas
Nil melius vobis nec mihi...

F. Dollieule, dans son livre *Antoine Arène, poète macaronique et jurisconsulte*, établit l'existence d'une première édition en 1519; nous nous sommes servi de celle de 1529.

4. Henry VIII, acte I, sc. iv. — *Romeo and Juliet*, I, v. — Northbrooke (J.), *A treatise against dicing dancing*, etc. (1577) (Shak. Soc. ed.), p. 165 : « And when the minstrells doe make a signe to stinte, then if thou doe not kiss hir that thou leading by the hande didst daunce withall, then thou shalt be taken for a rusticall, and as one without anye good maners and nurture. » — Grove, *Dictionary of Music*, Cushion dance. — V. aussi en France L. Fonta, *Notice sur les danses du xvi^e siècle* (Introd. à la réimpression de l'*Orchésographie*), p. xxxi et xxxii. — *Orchésographie*, f. 93. — Bonaventure des Perriers, conte LXXVIII.

5. *Grands Capitaines*, Henri II; M. le Grand Prieur de France de la maison de Lorraine. — V. encore C. S. P. Ven., VII, a. 68; *id.*, Appendix, II, p. 659.

au XVII^e siècle, cette reine, si avisée dans le choix de ses ministres,

Eliza's cleere-eyed iudgement is renown'd,

aurait deviné les aptitudes de sir Christopher Hatton, en le voyant se mouvoir dans un ballet, et elle l'appela, quelques années plus tard, aux fonctions de lord-chancelier¹. En souveraine qui sait dissimuler pour régner, elle se sert à l'occasion de la danse pour donner le change sur ses sentiments. En juin 1566, la nouvelle de la naissance du fils de Marie Stuart éclata à la cour d'Angleterre comme un coup de tonnerre; Élisabeth dansait gaiement après souper dans la grande salle du palais de Greenwich lorsque le secrétaire d'État s'approcha d'elle et lui glissa la nouvelle à l'oreille. « Toute joie fut mise de côté pour cette nuit-là » et les assistants, étonnés, se demandaient quelle pouvait être la cause de ce brusque changement. La reine s'était assise et appuyait sa tête sur sa main, comme si elle ressentait une vive souffrance; enfin elle éclata : « La reine d'Écosse, s'écria-t-elle amèrement, s'est allégée d'un bel enfant et moi je ne suis qu'un arbre stérile. » Le lendemain, il fallut bien donner audience à l'ambassadeur Melville, porteur de la nouvelle; mais Élisabeth s'était ressaisie et sut faire bonne figure à mauvais jeu : elle avait, en effet, revêtu sa plus belle robe et fit le meilleur accueil à l'ambassadeur en enlevant gaiement une volte. Melville, qui avait eu vent de l'éclat de la veille au soir, ne fut pas dupe de la reine; il la connaissait d'ailleurs pour avoir été déjà envoyé en mission diplomatique auprès d'elle. Élisabeth avait profité de sa première ambassade pour se renseigner sur sa rivale; elle avait même posé au pauvre Melville les questions les plus embarrassantes, le priant de décider si les cheveux de Marie Stuart étaient d'une plus belle couleur que les siens ou sa taille plus élevée. Se rappelant les malheurs du berger Pâris, l'ambassadeur avait répondu en diplomate et en Normand. Ces petits supplices que lui infligeait la reine d'Angleterre ne l'engageaient sans doute point à prolonger son séjour plus longtemps qu'il ne fallait; mais il n'eut pas plus tôt annoncé son départ que la reine lui fit d'aimables reproches et le condamna à rester deux jours encore pour la voir danser. Melville obéit; à peine Élisabeth eut-elle fini ses ébats qu'elle demanda à sa victime si Marie Stuart dansait

1. Vers de Daniel, Upon the Earl of Devonshire, 150. — *D. N. B.*, XXV. — Stubbes, *Anatomie of Abuses* (1583) (New Shak. Soc. ed.), p. 166 : « Euery leap, or skip in dance, is a leap toward hel yet notwithstanding, in Ailgna it is counted a vertue and an ornament to a man, yea, and the onely way to attaine to promotion and aduancement, as experience teacheth. » — Ces derniers mots visent sans doute Hatton. V. Jonson, *The Satyr*, et la hôte de Gifford. — Fletcher, *The Humorous Courtier*, II, II. — Naunton, *Fragmenta Regalia*, p. 44. — Higford, *The Institution of a Gentleman* (réimprimé dans *The Harleian Miscellany*, IX, 597).

mieux qu'elle. Encore une fois, l'ambassadeur fit preuve de savoir-faire en reconnaissant que la reine d'Écosse ne dansait pas si haut ni avec autant d'entrain¹. Cette ardeur de la souveraine, loin de se calmer, ne fait que s'accroître avec les années. Élisabeth se refuse à vieillir; il est vrai que ses poètes entretiennent ses illusions en célébrant à l'envi sa jeunesse et sa beauté éternelles. A cinquante-six ans, elle exécute chaque matin de six à sept gaillardes². A soixante-sept ans, elle assiste et prend part au ballet du mariage de lord Herbert et de Mrs. Ann Russell. Huit dames personnifiant des qualités morales viennent inviter les spectateurs à danser; l'une d'elles s'avance vers la reine qui lui demande son nom: « Je suis l'Affection, répond la dame. — L'Affection est inconstante, » réplique avec amertume la souveraine en faisant allusion à la trahison du comte d'Essex; mais, en dépit de sa tristesse, elle se lève et danse³. Quelques mois plus tard, le duc de Bracciano, venu en France pour le mariage de Marie de Médicis, passe en Angleterre pour voir la grande reine. Celle-ci lui fait un somptueux accueil et mène une gaillarde avec tant de vigueur que les Italiens eux-mêmes disent « que c'est merveille de voir une femme âgée, le chef de l'Église, et vieille de soixante-dix ans, danser de la sorte et si bien »⁴. Elle enlève une gaillarde avec le duc de Nevers et fait preuve, écrit Beaumont, « d'une disposition admirable en son âge »⁵. Enfin, comme pour narguer son héritier présomptif dans la personne de son ambassadeur, elle fait faire antichambre à sir Roger Aston qui, de derrière une tapisserie relevée comme par hasard, peut la voir exécuter des courantes et se livrer à des ébats qui semblaient bien prouver que son heure tarderait encore à venir⁶.

Elle vint néanmoins, et l'héritier fut celui dont la naissance lui avait causé tant de dépit. Elle ne lui légua que sa couronne. Lourd, disgracieux, Jacques I^{er} avait les jambes si faibles qu'il était presque infirme. Il ne dansa donc point, mais il aimait à voir danser, et la preuve en est dans le nombre de « Masques » donnés sous son règne. Si une danse lui plaît, il veut qu'on la recommence; au besoin il fait rejouer tout le ballet à quelques jours d'intervalle. La reine Anne, par contre, est une excellente danseuse: jeune, débordante de vie, elle s'impose, dès son premier « Masque », à l'admiration de toute la cour⁷. Le prince Henri tient de sa mère: il n'a pas dix ans qu'il fait bonne figure dans les bals de la cour donnés à l'occasion de l'ambassade

1. *Memoirs*, p. 124, 125, 158.

2. Lodge, *Illustrations*, II, 386.

3. *Letters and Memorials of State*, etc., II, 203 (Sidney Papers).

4. Goodman, I, 17. — Chamberlain, *Letters* (Camden Soc. ed.), p. 98-103.

5. Laffleur de Kermaingant, *Mission de Christophe de Harlay, Comte de Beaumont (1602-1605)*, p. 21.

6. Strickland, *Life of Elizabeth*, ch. XII.

7. Lodge, III, 19. — *S. P. J. I*, VI, a. 21.

du connétable de Castille. « Les souverains, écrit un témoin, lui dirent de danser une gaillarde et désignèrent la dame qui devait lui servir de «partner» : il s'exécuta avec entrain et retenue, faisant plusieurs cabrioles et sauts pendant la danse. Le comte de Southampton invita alors la reine, trois autres gentilshommes choisirent eux aussi des dames, et tous exécutèrent un branle; puis la reine mena un second branle avec le duc de Lennox. Cela fait, l'on commença une gaillarde... Une dame vint inviter le prince qui à son tour alla choisir une autre danseuse que Leurs Majestés lui indiquèrent. A la gaillarde succéda un autre branle, après lequel le prince se leva pour danser une courante avec la meilleure grâce du monde¹. » John Pory l'admire dans le ballet des noces du comte d'Essex, et raconte à sir Robert Cotton que le prince « dansa avec tant de perfection et de majesté qu'on ne saurait rien imaginer de plus »². Charles, enfin, qui faisait à dix ans ses débuts dans *Les Fêtes de Téthys*, devait exciter huit ans plus tard l'admiration d'Orazio Busino.

Deux souverains aussi élégants que Charles I^{er} et Henriette-Marie ne pouvaient manquer d'aimer la danse et les bons danseurs. C'est d'ailleurs à la répétition d'un ballet, à laquelle Charles assistait incognito, que la princesse de France lui « donna dans la vue », au moment même où il allait demander la main de l'Infante³.

La cour comptait des danseurs de talent, et leur renommée, si éphémère et fragile, n'a point encore péri tout entière. Lady Pembroke (Susan Vere) se couvre de gloire, et le roi, la reine, les courtisans sont unanimes à lui accorder la palme⁴. Le jeune Maynard est également cité comme un artiste sans rival⁵. Buckingham excelle dans cet art et le met encore plus en honneur⁶ : rappelons que ses pirouettes sauvèrent le ballet de 1618. Les « Templiers » sont des danseurs hors ligne et dans leurs « Masques » à la cour ils obtiennent toujours le plus vif succès⁷. C'est que ce plaisir a des amateurs passionnés, des monomanes, tels que le Curio de la satire de Marston. Curio répond entre deux cabrioles, ne parle que termes

1. W. B. Rye, *England as seen by Foreigners in the Days of Elizabeth and James the first*, p. 123, d'après la *Relacion de la Jornada del Excm^o Condestable de Castilla, a la Paz entre Hespaña y Inglaterra* (Anvers, 1604).

2. Cotton MS. *Julius*, C. III, f. 301 v^o.

3. Loménie de Brienne, *Mémoires*, I, 163.

4. Lodge, III, 192.

5. S. P. J. I, CV, a. 7. — L'ambassadeur d'Espagne, Tassis ou Taxis, « dansa la gaillarde fort gaïement en jeune homme de vingt ans » au ballet de *La Vision des douze déesses* (Beaumont à Villeroi, 23 janvier 1604), et son entrain émerveille la cour (S. P. J. I, VI, a. 21). — Winwood, II, 44.

6. Wilson, p. 104 et 105.

7. S. P. J. I, LXXII, a. 30. — Ils se piquent de danser au moins aussi bien que les grands de la cour : en 1633, les écoles de droit sont transformées en écoles de danse où, dès le 17 octobre, l'on étudie les danses du *Triumph of Peace* (3 février 1634) (H. M. C. Ap. XIIth Rep., Pt. II, p. 34).

de danses, ne rêve que sauts et pirouettes, ne connaît qu'un livre, l'*Orchestra*, le poème de Davies sur la danse. Son idéal est celui du Sir Toby Belch de Shakespeare, qui déclare que s'il était bon danseur, il irait à l'église en dansant la gaillarde, reviendrait en dansant une courante, se promènerait en dansant la gigue et ne consentirait à lâcher de l'eau qu'en dansant un tourdion¹.

II

La danse est l'essence même du « Mask » de 1512; le roi et ses compagnons ne se travestissent que pour venir danser et causer avec les dames. Quelles furent ces danses? Hall ne le dit pas; il ne donne aucun renseignement ni sur leur nombre ni sur leur nature. Pour comble de malheur, il se montre aussi peu précis dans toutes les autres descriptions qu'il a laissées des fêtes de la cour d'Henri VIII : il se contente de dire que les danses étaient « nombreuses, variées, belles ou longues ».

Cherchons donc ailleurs et tâchons de tirer parti des descriptions circonstanciées des fêtes de 1501 à la cour d'Henri VII. Dans trois « Disguisings » sur quatre, la première troupe de personnages qui descend de la machine s'ébat d'abord seule. Ces danses ne sont pas nommées; l'auteur dit qu'elles furent variées, nombreuses, durèrent assez longtemps et furent bien exécutées. Puis les deux troupes dansent ensemble; dans les deux premières mascarades, leurs pas ne font l'objet d'aucune mention précise; mais dans les deux dernières, le chroniqueur parle enfin de « rondes nombreuses et variées », de « danses nouvelles », ou encore de « rondes courtoises ».

Dans les bals qui suivent le premier et le quatrième de ces divertissements, les princes et les personnes de la plus haute noblesse exécutent des « basses-danses »².

Le cérémonial cité par Collier ne donne lui non plus aucun détail sur les pas que cavaliers et dames dansent à part, à leur entrée; par contre, il apprend que ces « Disguisers » se livrent ensemble à des basses-danses et des rondes³. A la cour d'Écosse également, à l'arrivée de la nouvelle reine Marguerite d'Angleterre, l'on commence par des basses-danses, puis l'on passe aux rondes⁴.

Les basses-danses sont fort anciennes et fournissent matière à des traités italiens du début du xve siècle; elles sont mentionnées dans le

1. Marston, *The Scourge of Villainy*, Sat. XI, Humours, v. 15-36, et Fletcher, *The Fair Maid of the Inn*, III, 1. — *Twelfth Night*, I, III.

2. *Harl. MS.* 69, f. 30 r°, 34 r° et v°.

3. Vol. I, p. 25.

4. Leland, *Collectanea*, IV, 284.

récit de fêtes données à Nancy en 1445¹. Antoine Arène les décrit dans tous leurs détails; elles étaient sans doute fort communes de son temps (1519-1529)². En Angleterre, elles sont en vogue à la cour d'Henri VII, quoique le plus ancien traité connu ne date que de 1521; « traité » est d'ailleurs un mot trop important, car ce sont de simples indications imprimées à la suite d'un manuel d'Alexandre Barclay pour apprendre à écrire et prononcer le français : « *S'ensuit la manière de danser les basses-danses à la mode de France et autres lieux, traduit du français en anglais par Robert Coplande*³. » Sir Thomas Elyot, parlant de cet art dans son livre du *Gouverneur* (1530), se borne à énumérer les mouvements de la basse-danse sans doute parce qu'elle était encore à cette époque la danse par excellence⁴. En France, les basses-danses commencèrent à passer de mode vers le milieu du xvi^e siècle, s'il faut en croire l'*Orchésographie* de Jean Tabourot (1589), qui déplore leur disparition et souhaite que les « matrones sages et modestes » les remettent en usage « comme estant une sorte de dance pleine d'honneur et modestie ». C'est sans doute leur caractère majestueux qui les fit choisir, à l'exclusion des autres, pour les danses solennelles des princes au mariage d'Arthur. Par contre, c'est cette lenteur qui leur fit préférer des danses plus vives, « dances lascives et deshontées, écrit Tabourot, que l'on a introduit en leur place au regret des sages seigneurs et des dames et matrones de bon et pudique iugement⁵. »

Quant aux rondes, elles étaient plus rapides que les basses-danses;

1. *Scelta di curiosità letterarie*, disp. 129-131 : *Trattato dell' arte de ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese*. — G. Zannoni, Antonio Cornazano. *Il Libro dell' arte del danzare* (1465). — Loteris (A. Solerti), *Appunti sulle danze dei secoli xv et xvi*. — Id., *Ferrara e la Corte Estense*, passim. — Motta, *Musici alla corte degli Sforza*. — Rossi, *Lettere di A. Calmo*, Appendice III. — Fabritio Caroso, *Il Ballarino*. — Cesare Negri, *Nuove inventioni di Balli*. — *Il Corlegiano* (éd. Cian), p. 117 n. — Solerti, *Musica Ballo e Drammatica alla Corte Medicea*. — Rodocanachi, *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*, 196-211. — Pour la fête de Nancy, v. Vallet de Viriville, *Chronique de la Pucelle*, p. 83 : Basse danse de Bourgogne.

2. Feuillet Dii v^o.

3. Réimprimé dans *Captain Cox his Ballads and Books or Robert Laneham's Letter*, par le Dr. Furnivall, p. clx. — V. Hawes, *Pastime*, (Percy Soc. ed.), p. 70 :

Musyke, wyth all her minstralsy
Dyvers base daunces most swetely dyd playe.

P. 63 il est question d'une danse française (?) « Mamours the swete and gentill daunce ». — V. dans *Arena*, passim, les noms des danses ou des airs de danse du temps.

4. *The Boke named the Gouvernour*, I, 242, 246, 253, 262.

5. *Orchésographie*, f. 24 v^o et 29 v^o. Elles figuraient néanmoins encore en 1564 dans le recueil de Jean d'Estrée, *Quatre liures de danseries, contenant le chant de Branles, communs, gays, de Champagne, de Bourgoigne, de Poitou, d'Escosse, de Malthe, des Sabots, de la guerre et autres, Gaillardes, Pauanes, Balletz, Voltes, Bassedances, Hauberois, Allemandes* (d'après Du Verdier, *Bibliothèque*, p. 688).

sir Thomas Eliot les cite parmi les danses de son temps¹; mais elles semblent être tombées dans le domaine du commun vers la fin du xvi^e siècle, et sir John Davies en parle dans l'*Orchestra* (1594-1596) comme d'une danse rustique remplacée par les « mesures », « as men more ciuell grew »². Barnaby Rich décrit les danseurs tourbillonnant le plus vite possible, au risque de faire quelque chute qui change leur joie en mortification. Il ajoute qu'il a toujours détesté ces « hornepipes », confondant ainsi les vieilles danses de la cour et celles des campagnards dans une même aversion³.

Il est probable que les danses des premiers « Masks » furent des basses-danses ou des rondes : elles n'étaient certainement pas nouvelles; elles devaient même être très connues et répandues à la cour, puisque les dames sont invitées à y prendre part, sans préparation, sur-le-champ, le « Mask » ayant, en ce qui les regarde, tous les caractères d'un impromptu. Peu à peu, cependant, les « Masks » et les « Disguisings » se fondirent ensemble; aux danses entre « Maskers » et spectateurs vinrent s'en ajouter d'autres exécutées par les « Maskers » entre eux, danses nouvelles, composées spécialement en vue d'un divertissement donné. L'absence de relations des fêtes du règne d'Élisabeth ne permet pas de savoir quand et comment s'opéra cette combinaison; toujours est-il qu'en 1595, elle paraît être un fait accompli. Dans le somptueux ballet de Gray's Inn, présenté à Whitehall, les « Maskers », à leur entrée en scène, commencèrent une « mesure » nouvelle avant d'inviter les dames pour les gaillardes et les courantes; à la fin, ils regagnèrent la machine sur laquelle ils étaient entrés, en exécutant une autre nouvelle « mesure »⁴. Ces danses nouvelles sont désormais de règle et deviennent l'une des principales attractions du « Masque »; elles font le sujet des conversations et des correspondances. Rowland White, décrivant à sir Robert Sidney les préparatifs du mariage de lord Herbert et d'Anne Russell, annonce qu'il y aura un ballet « mémorable » de huit dames. « Elles doivent, dit-il, exécuter des pas étranges nouvellement inventés⁵. » Ces danses se retrouvent dans tous les « Masques » du xvii^e siècle. Elles sont appelées tour à tour : « The first measure, their owne measures, their owne single daunce, the new dance, » et le plus souvent « the masque dance ». Leur succès fut tel qu'une seule ne suffisait plus, il y en eut deux,

1. *Gov.*, ch. XX : « ...we haue nowe base daunsis, bargettes, pauions, turgions and roundes.

2. *Orchestra*, st. LXIV et LXV.

3. [Barnaby] Riche *his Farewell to Militarie profession* (1581). — Déjà Spenser, dans *The Shepheards Calendar* (1579), June, mentionne les « Heydeguyes », terme expliqué dans le commentaire comme : « A country daunce or rownd. » — V. Marston, *What you will*, I, 1. — Middleton, *Women beware Women*, III, 11.

4. Nichols, *Prog. Eliz.*, III, 313.

5. *Sidney Papers*, II, 201.

trois, quatre, bien qu'en général l'on s'en tint à deux ou trois, qui s'appelaient le plus souvent, selon leur rang : « The first dance » ou « entry », « the main dance » et « the last dance »¹.

Les tablatures des pas ne nous sont point parvenues; l'on peut néanmoins s'en faire quelque idée, soit d'après les indications fournies par les libretti ou les descriptions laissées par les poètes, soit à l'aide de documents français. Ces danses étaient destinées à faire ressortir la grâce et l'habileté des danseurs, ainsi que la science des maîtres de danse; il va de soi que ces derniers rivalisaient d'ingéniosité pour composer des pas subtils, compliqués et savants.

Bon nombre de ces danses étaient figurées, c'est-à-dire décrivaient des cercles, des carrés, des triangles et autres figures géométriques qui se succédaient rapidement, s'entremêlaient, se reformaient aussitôt, laissant craindre un instant aux spectateurs que les danseurs allaient les confondre, crainte passagère et bien vite dissipée à la vue de quelque forme nouvelle parfaitement tracée. Cette confusion apparente n'était qu'un charme de plus, et l'impression produite par ces danses devait rappeler celle que donnent les visions rapides et fugitives du kaléidoscope². Les relations des ballets leur consacrent deux ou trois lignes; les correspondances du temps sont encore plus laconiques et Busino est à peu près seul à fournir quelques détails sur les danses de 1618. Le fameux *Ballet de la Reine* donné à la cour de France en 1581, renferme une description très intéressante d'une de ces danses figurées. Ce rapprochement nous semble d'autant plus justifié que l'auteur définit le ballet « des meslanges geometriques de plusieurs personnes dans un ensemble, sous une diverse harmonie de plusieurs instrumens ». Le passage suivant dépeint le « grand ballet » qui marque la fin du divertissement; il est dansé par seize personnes : « Ce fut alors que les violons changerent de son et se prindrent à sonner l'entree du grand Balet, composé de quinze passages, disposez de telle façon qu'à la fin du passage toutes tournoient tousjours la face vers le Roy; devant la Majesté duquel estant arrivées, danserent le grand Balet à quarante passages ou figures geometriques, et icelles toutes justes et considérées en leur diametre, tantost en quarré, et ores en rond, et de plusieurs et diverses façons, et aussitost en triangle, accom-

1. *S. P. J. I*, VI, a. 21. — *The Vision of the twelve Goddesses, M. of Blackness, M. of L. Hay, Oberon, Merc. Vind., M. of Augurs.*

2. V. dès 1527 Sanuto, *Diarii*, XLV, 265, description des fêtes de juin, danses des dames dans la mascarade : « La danza loro fu molto dilettevole per la varietà, imperò che vi intervenivano certi nodi insieme e sviluppi poi, grati al veder. » — *Vision* : « Which dance... consisting of diuers straines, fram'd vnto motions circular, square, triangular with other proportions exceeding rare and full of variety. » — *S. P. J. I*, VI, a. 21. — *Vision of Delight* (chanson qui suit la Main Dance). — *Pleasure reconciled* : « Come on, come on, » etc., trad. par M. Castelain, p. 712. — *V. M. of Beauty*, — *Queens*. — Winwood, III, 179, etc.

pagné de quelque autre petit quarré, et autres petites figures. Lesquelles figures n'estoient sitost marquées par les douze Nayades, vestues de blanc (comme il a esté dit) que les quatre Dryades habillées de verd ne les veinssent rompre: de sorte que l'une finissant, l'autre soudain prenoit son commencement. A la moitié de ce Balet se fait une chaine, composée de quatre entrelacemens differens l'un de l'autre, tellement qu'à les voir on eut dit que c'estoit une bataille rangée si bien l'ordre y estoit gardé, et si dextrement chacun s'estudioit à observer son rang et cadence; de maniere que chacun creust qu'Archimede n'eut pu mieux entendre les proportions geometriques, que ces Princesses et dames les pratiquoyent en ce Balet. »

Parmi ces danses, certaines, plus ingénieuses encore que les précédentes, figuraient successivement toutes les lettres d'un nom : Anne de Danemark et ses dames, dans le glorieux *Ballet des Reines*, « célèbrent ainsi le nom du petit prince Charles ». Douze nymphes tracent en dansant *Anna Regina*, puis dans leur seconde « masking daunce », *Jacobus Rex*, et dans la dernière, *Carolus P*[rinceps]¹. Ces danses sont également en vogue en France : le *Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme* (8 janvier 1610) en fournit plusieurs exemples².

Il va de soi qu'elles ne peuvent souffrir la médiocrité, sous peine d'être confuses et inintelligibles. Jonson insiste sur leur clarté qui en fait à coup sûr tout le charme, avant même de parler de la grâce et de la justesse des mouvements. Tallemant des Reaux raconte comment la sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon, « fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisoient les lettres du nom du Roy : « Eh bien Sire, luy dit-elle après : n'avez-vous pas remarqué comme ces figures composoient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté? — Ah! ma sœur, luy dit-il, ou vous n'escrivez gueres bien, ou nous ne savons guère bien lire : personne ne s'est aperçu de ce que vous dites³. »

Enfin, bon nombre de ces figures avaient un sens symbolique ou rappelaient aux spectateurs des souvenirs des anciens. D'ordinaire, quelques vers faisaient connaître au public le symbole ou l'allusion; mais Jonson n'en use pas toujours ainsi, oublie peut-être que fort peu de ses auditeurs sont aussi cultivés que lui, et, se rendant compte que les allusions n'ont pas été comprises, se voit obligé de les expliquer dans des notes, quand il publie ses livrets. Telle chaîne du *Masque d'Hyménée* avait pour objet de rappeler aux

1. *Hymenæi*. — *Cupid's Banishment*.

2. Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour*, I, 256, 265. — V. encore Bapst, *Hist. du Théâtre*, p. 201. Etc.

3. *M. of Queens*. — *Historiettes*, Henry Quatriesme (éd. Momerqué et Paris), I, 21.

spectateurs la chaîne d'or dont parle Homère¹; telle danse du *Ballet du vicomte d'Haddington* devait évoquer le souvenir des tripodes forgés par Vulcain et qui se mouvaient en sens divers². D'ordinaire, ces figures sont plus faciles à saisir : la ronde qui termine *Hymenæi* représente tout naturellement la ceinture de Vénus. Le poète indique à l'avance comment les cercles et les carrés que vont tracer les danseuses du *Masque de beauté* symbolisent le cours sinueux des eaux de la Tamise et les îlots qu'il enserme entre ses bras, à son passage à travers les fertiles provinces d'Essex ou de Kent. L'on songe ici au poème où Ronsard décrit Hélène descendant dans la salle des fêtes

Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour.

Le ballet fut diuin qui se souloit reprendre,
Se rompre, se refaire, et tour dessus retour
Se mesler, s'écarter, se tourner à l'entour,
Contre-imitant le cours du fleue de Meandre :
Ores il estoit rond, ores long or' estroit,
Or' en pointc en triangle en la façon qu'on voit
L'escadron de la Grûe euitant la froidure³.

Il est probable qu'on se lassa à la longue de ces danses figurées, sans doute parce qu'à force d'ingéniosité elles devinrent ridicules; c'est du moins ce que tend à faire croire le jugement sévère de lord Bacon, qui les traite de « puérilités » : *Turning dances into figure is a childish curiosity* ⁴.

Ces danses spéciales et particulières précédaient, sauf la dernière d'entre elles, les danses communes des « Masquers » avec les spectateurs. Elles faisaient suite à l'entrée des « Masquers ». Le public, sous le charme de leur apparition dans quelque décor éblouissant, prenait un nouveau plaisir à les voir se mouvoir et s'approcher, à suivre du regard la grâce de leurs pas, qui venait s'ajouter à l'élégance de leurs personnes et à la splendeur de leurs costumes. Les danses se succédaient, séparées souvent par des chants, pendant lesquels les danseurs se reposaient. Elles étaient, savamment graduées, de plus en plus variées et ingénieuses⁵. La dernière d'entre elles, « the last dance, » faisait suite aux danses avec les spectateurs et, comme son nom l'indique, marquait la fin de la soirée : les « Masquers » regagnaient ainsi leur machine : rocher, trône, char ou conque marine.

Les danses communes, « intermixed Daunces⁶, » comme les appelle

1. *Hymenæi*, longue note de Jonson.

2. *Haddington M.*, note de Jonson.

3. *Œuvres* (éd. Marty Laveaux), I, 319.

4. *Essays*, XXXVII.

5. *M. of Beauty*. — *M. of Queens*.

6. *Hymenæi*.

Jonson, viennent après les danses spéciales et sont le plus souvent exécutées de rang. Énumérées d'ordinaire dans les premières descriptions, elles sont ensuite désignées par le terme général de « Revels ». On commence par les plus lentes pour passer aux plus rapides; c'est là un usage fort ancien, fondé d'ailleurs sur une gradation naturelle. Il paraît que les basses-danses italiennes du xv^e siècle se composaient de quatre sortes de mesures, « toutes quatre un sixième plus vives l'une que l'autre »¹. Dans les basses-danses décrites par Tabourot, les mouvements « legiers et gaillards » de la dernière partie, ou « tourdion », s'opposaient à ceux des deux premières, qui étaient « pesants et graues ». L'*Orchésographie* nous apprend encore que le « tourdion se dance... d'une mesure legiere et concitée ». En 1589, à la « grauité de la pauane » fait suite « coustumierement la gaillarde qui est legiere »². En Angleterre, il en est de même dans les « Disguisings », où les basses-danses précèdent les rondes. Cet usage survit dans les fêtes de la cour d'Élisabeth. Morley, dans son *Introduction to practicall musicke* (1597), dit à son tour qu'à chaque pavane succède une gaillarde, danse plus légère et plus vive³. « Aux fêtes solennelles, écrit Selden dans ses *Propos de Table*, l'on commençait par les graves « mesures » et l'on passait ensuite aux courantes et aux gaillardes. Enfin, le poème de Davies, l'*Orchestra*, s'ouvre avec les « mesures » pour continuer par les gaillardes, les courantes et les voltes; l'ordre observé par l'auteur est sans doute celui qu'on suit dans les bals⁴. Dans les « Masques » du xvii^e siècle, enfin, les « mesures » précèdent les danses plus rapides : courantes, gaillardes, voltes, branles « durettos » et « moriscos ». De toutes ces danses les trois premières sont les plus en honneur.

L'on est mal renseigné sur l'histoire et la nature des « Measures »⁵. Nous ne possédons, semble-t-il, aucune musique spéciale pour ces danses; elles ne sont connues ni en Italie, ni en France, et le terme ne se rencontre pas dans les diverses énumérations de danses antérieures à 1590. Elles procèdent peut-être des basses-danses et ne sont pas sans rapports avec la pavane, à en juger par ce passage de l'*Orchestra* : « Qui ne voit les « Measures » que la Lune danse treize fois chaque année, terminant sa « Pavine » treize fois plus vite que son frère⁶... » Quoi qu'il en soit, c'est une danse « grave » et « solennelle », « lente » et d'un rythme « spondaïque ». L'ordre,

1. Fonta, xviii et xix.

2. *Orchésographie*, f. 33 r^o, 40 r^o et 49 v^o.

3. P. 181. — V. W. Barley, *A New Booke of Tabliture*, part III : « The Quadron Pauan. The Quadron Galliard. » (1596.) *Complete Poems of George Gascoigne*, I, 428.

4. Selden, *Table Talk*, lxxii, 7.

5. Grove, *Dict. of Music*, Measures. — V. Riche *his farewell* (1581) : « I like the measures verie well, yet I could never treade them aright. »

6. *Orchestra*, st. xli.

la proportion et la correspondance des mouvements, leur diversité et leur variété pleine de charme sont mis en relief par le poète, qui en parle avec une vive admiration¹. En admettant qu'elle soit distincte de la pavane, elles en est l'équivalent en Angleterre; or, en France, la pavane « sert aux Roys, Princes et Seigneurs graues, pour se monstrier en quelque iour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux, et robes de parade »; ou bien encore « quand on veult faire entrer en vne mascarade chariotz triumphantz de dieux et déesses, Empereurs ou Roys plains de maiesté »².

En raison de leur majesté, les « Mesures », elles aussi, sont bien à leur place dans un divertissement aussi solennel que le « Masque ». Les danseurs choisissent leurs « partners » parmi les plus hauts personnages de la cour pour ouvrir le bal par ces pas pleins de noblesse. Le 1^{er} janvier 1604, les chevaliers de la Chine et de l'Inde invitent la reine et ses dames d'honneur; le 8, les douze déesses choisissent à leur tour le comte de Pembroke, le duc de Lennox, le lord chambellan et d'autres appartenant à l'entourage du souverain. Le choix des « partners » pour les « mesures » est probablement arrêté à l'avance, conformément à l'étiquette et au protocole; mais dans les autres danses, les « Masquers » sont libres d'inviter qui ils veulent. Les plus vives, les voltes ou les courantes par exemple, sont réservées de préférence à la jeunesse de la cour³. La majesté des « Mesures » leur permet de résister dans le ballet à la vogue de plus en plus grande des danses rapides. Dès 1598, Guilpin parle, dans sa *Skialetheia*, des « olde mesures »; au début du xvii^e siècle, Shakespeare les décrit comme « pleines de pompe et d'ancienneté »; Beaumont et Fletcher, plus tard Shirley, les traitent d'ennuyeuses; elles n'en subsistent pas moins dans le « Masque » jusqu'en 1623 ou même plus tard⁴.

La gaillarde, peut-être d'origine italienne et lombarde, était nouvelle en France au début du xvi^e siècle : c'est du moins ce que dit Antoine Arène qui, tout en admirant la danse comme « gentissima » s'amuse des bonds et cabrioles des danseurs qui lui rappellent un combat de coqs, ou des chats prêts à en venir aux...

1. *Orchestra*, st. LXV et LXVI. — V. *M. of Queens* : « ... they took out the men, and danc'd the measures; entertaining the time, almost to the space of an houre, with singular variety... »

2. *Orchésographie*, f. 29 v^o. — V. *The Honour of Wales* : « ... the elderly goats is indifferently grave at first, ... and only tread it the measures. » — Dekker, *The Bel-Man of London*, p. 71.

3. *S. P. J. I*, VI, a. 21. — V. *M. of Lords* (éd. Bullen), 205. — M. de Browne (Muses' Library), p. 190. — Marston, *M. of Mountebanks* (éd. Bullen), III, 437.

4. Guilpin, *Skialetheia*, sat. III (éd. Grosart, p. 47, 48) : « Leade the olde measures. » — Marston, *The Dutch Courtezan*, II, III. — Beaumont et Fletcher, *Philaster*, II, I. — Browne, *Inner Temple Masque*. Etc. — Collier, I, 418. — Les « Mesures » sont mentionnées dans des pièces postérieures à 1623 : Middleton, *Women beware Women*, III, II, et Brome, *The City Wit*, IV, I, toutes deux publiées en 1657.

griffes¹. D'après l'*Orchésographie*, la gaillarde n'était qu'un tourdion, troisième partie de la basse-danse, avec quelques différences dans l'allure. Le tourdion « se dance plus doucement, et avec actions et gestes moins violents... bas et par terre d'une mesure légère et concitée. Et la gaillarde se dance haut d'une mesure plus lente et pesante »². Les mouvements sont néanmoins violents, comme l'indiquent les noms de certains d'entre eux : ruades, sauts et cabrioles.

Cette danse, par sa vivacité même, convenait si bien au tempérament français qu'en 1552 on la choisit tout exprès pour montrer à des ambassadeurs allemands « la disposition et bonnes grâces de notre jeunesse française. Après laquelle il ne s'y presenta pas un seul de leur troupe, fors le Prince d'Orange, qui s'en acquitta fort dextrement, et eust emporté le prix de la gaillarde si avec ses destostes, capriolles, tours et destours, fleurettes drues et menues, gamberrottes, bonds et saults fort ligiers et adroits, il eust observé la cadence³. » Il est probable que les extravagances du prince d'Orange n'avaient rien d'exceptionnel, car Tabourot croit devoir mettre son disciple en garde contre ces fâcheuses tendances. Sans doute certains ont été « si gaillards et si bondissants » qu'ils ont pu en multipliant les sauts conserver la cadence et s'acquérir « le renom d'estre des plus braues danseurs : Mais il est advenu maintes-fois qu'en faisant les souples sauts, ils se sont laissez tumber, dont la mocquerie et les risées s'en sont ensuyues, parquoy les sages ont tousiours conseillé de ne faire tels saults, ou bien de les faire si aisez, que le danseur n'en puisse tumber en cest inconuenient⁴. » La gaillarde se modifia pendant le xvi^e siècle, et Tabourot constate avec mélancolie qu'au moment où il écrit elle ne se danse plus comme autrefois. « Du commencement, dit-il, on la dançoit avec plus grande discretion. Car après que le danseur auoit prins une damoiselle, et qu'ilz s'estoient plantés au bout de la salle, ilz faisoient après la reuerence, un tour ou deux par la salle, marchans simplement : Puis le danseur laschoit la dicte damoiselle, laquelle alloit en danceant iusques au bout de la dicte salle, ou estant, elle faisoit une station en danceant en ce mesme lieu : Cependant le danseur qui la suyuoit se venoit presenter devant elle, et y faisoit quelque passage en tornant s'il vouloit à droict, puis à gauche. Ce fait, elle marchoit danceant iusques à l'autre bout de la salle ou

1. Fonta, xxiii. — *Orchésographie*, f. 52 v^o. — Berni, *Orlando innamorato* (1541), III, II, 36 :

..... quegli a ballare incominciorono
E a saltare all' usanza lombarda
Che, chi piace, è un' modo adorno
E chiamasi ballare alla gagliarda.

Arena, f. D. i v^o : « Sed noua nunc venit gentissima dansa galharda, » etc.

2. *Orchésographie*, f. 39 v^o, 49 v^o, 63 r^o.

3. Carloix, *Mémoires de Vieilleville*, IV, 13.

4. *Orchésographie*, f. 63 r^o.

ledict danceur l'alloit chercher en danceant, pour faire deuant elle quelque aultre passage. Et ainsi continuants ces allées et ces venues, ledict danceur faisoit passages nouveaux, monstrant ce qu'il sçauoit faire, iusques à ce que les ioueurs d'instruments faisoient fin de sonner. Lors il faisoit la reuerence, prenant la damoiselle par la main en la remerciant, la restituoit au lieu où il l'auoit prise. » En 1589 on dansait la gaillarde « tumultuairement » en se contentant de faire les cinq pas et « quelques passages sans aulcune disposition », si bien que « le plus souuent » le danseur tournait le dos à la demoiselle ou la demoiselle au danseur pendant que celui-ci s'évertuait à faire quelque beau passage pour lui plaire¹.

Elyot ne mentionne pas la gaillarde parmi les danses énumérées dans *The Gouverneur* (1530), mais dans son *Castle of Helthe* (1539), voulant définir un exercice violent exigeant à la fois de la vigueur et de l'agilité, il se sert d'exemples parmi lesquels il cite la danse de la gaillarde : « dansyng of galyardes »². Une moralité de John Redford (*Wit and Science*), jouée avant la mort de la reine Catherine Parr (1548), montre Distraction honnête et Esprit dansant une gaillarde³. Davies la préfère aux « Measures » parce qu'il la trouve plus variée et plus agréable à l'œil. Il la décrit comme rapide et vagabonde » (*wandering*), avec des « passages incertains » dansés légèrement en avant, en arrière et de côté; mais tout en observant la mesure avec soin. Il admire ce qu'elle a de joyeux et de viril avec ses pirouettes et ses cabrioles faites bien en cadence. Il est néanmoins probable qu'elle était dansée « tumultuairement »; les passages « incertains » dont parle Davies répondent sans doute aux « passages sans aulcune disposition » de l'*Orchésographie*⁴. Les Anglais ne manquaient pas non plus de multiplier les sauts au point que celui qui se bornait à faire les cinq pas était regardé comme une vulgaire « mazette »⁵.

1. *Orchésographie*, f. 38 v° 39 r°.

2. *Castle of Helthe*, f. 50 v° : « vehement exercise is compounde of violent exercise and swift whan they ar ionyed together at one tyme, as dansyng of galyardes. »

3. Halliwell (J. O.), dans son édition de cette pièce (Shak. Soc. 1848), p. 123, dit que la gaillarde fut introduite en Angleterre « about 1541 ». Il ne cite aucun fait à l'appui de cette date, qu'il donne également dans son *Dictionary of Archaic and Provincial Words*, et toujours sans aucune preuve. Pourquoi cette date à la fois approximative (about) et précise (1541 et non 1540)? — V. *The Complaynt of Scotland* (1549) (E. E. T. S.), p. 66 : «...base dansis, pauuans, galyardis, tourldions, braulis and branglis, buffons, » etc.

4. *Orchestra*, st. LXVII, LXVIII et XXXIX.

5. Riche *his farewell* : « Our galliardes are so curious, that thei are not for my daunsyng, for thei are so full of trickes and tournes that he whiche hath no more but the plaine sinquepace, is no better accompted of then a verie bongler. » — Gascoigne, *Works* (éd. W. C. Hazlitt), I, 430 (*The Aduentures of Master F. I.*). — *Twelfth Night*, I, III. — *Henry V*, I, II, 258. — Dekker, *Bel-Man*, p. 71. — *Cynthia's Revels*, III, I. — Pour les noms des pas de la gaillarde en anglais, V. *The Returne from Pernassus*, II, VI. — *Airs de gaillardes françaises*, Guilpin, *Skialetheia* (éd. Grosart), p. 47. — Brome, *The New Exchange*, III, I.

Il n'est pas facile de savoir si les « courantoës » sont d'origine française ou italienne. Un recueil de musique du xvi^e siècle à la bibliothèque de Lucques donne : « La corrente ballete francese; » mais d'autre part Guillaume Bouchet, dans les *Serées*, parle de la provenance italienne de cette danse. Son témoignage néanmoins est peut-être suspect, car il paraît désireux d'attribuer à l'étranger l'invention de danses qui le choquent¹. Quoi qu'il en soit, la courante est populaire en France dès le début du xvi^e siècle, car Marot, dans son *Epître des Dames de Paris au Roy François* (1515), représente les Parisiennes se préparant, pour fêter la victoire de Marignan, à « bien dancer courante ou rovergasse ». Comme la gaillarde, cette danse se modifia peu à peu et l'*Orchésographie* indique ces divers changements dans tous leurs détails. On peut les résumer en disant que pendant la jeunesse de l'auteur, la courante se compliquait d'une sorte de pantomime (« vne forme de ieu et ballet ») qui semble avoir disparu au moment où il écrivait².

La description de Davies est une des premières mentions bien nettes que nous ayons rencontrées de cette danse en Angleterre. Elle fut très probablement importée d'Italie et non de France. Chez nous, les pas étaient sautés sur une mesure « binaire »; mais à partir de la venue de Marie de Médicis, ils furent « glissés à terre et coulants en faisant toutes sortes de volte-face et en allant en tous sens »; la mesure changea elle aussi et devint « ternaire ». Or, la description de Davies concorde très bien avec celle de la courante italienne. La mesure est ternaire, et se compose d'un « triple dactyle »; la danse consiste en des pas de côté fort rapides, des passages glissés ras de terre, d'autant plus réussis qu'ils ont moins d'ordre apparent; le danseur doit « vagabonder » de tous côtés et tourner en tous sens avec des changements inattendus³.

Voici maintenant une des danses les plus fameuses du temps : la volte. D'après les *Mémoires sur Vieilleville*, de Carloix, c'est le comte de Sault qui aurait, en 1556, donné « entrée à la cour » à cette « sorte de danse qui s'appelle la volte de Provence, qui n'y avoit été dancée, laquelle a eu depuis, grand cours par tout le royaume : encore disait-on qu'il l'avoit inventée, car plusieurs l'appeloient la volte de Sault, où il y a quelque apparence, pour l'éthimologie du mot et des traicts qui s'exercent en ceste danse : car l'homme et la femme s'estant embrassés toujours de trois en quatre pas, tant que la danse dure, ne font que tourner, virer, s'entre-souslever et bondir; et est ceste danse quand elle est bien menée

1. Fonta, xxvi.— *Giovanni Sforza, Poesie musicali del secolo XVI.*— Bouchet, v. plus bas, à la volte.

2. *Orchésographie*, f. 66 r^o.

3. Fonta, p. xxvi et xxvii.— *Orchestra*, st. LXIX.— Morley, *A plaine and easie introduction*, etc. : ... « the volte [is danced] rising and leaping, the courante trausing and running. »

par personnes expertes très-agréable¹. » Si la danse eut du succès, elle n'en causa pas moins un grand scandale. « Les danses des sorciers, écrit Bodin dans sa *Démonomanie des Sorciers* (1580), rendent les hommes furieux et font auorter les femmes, comme on peut dire que la volte, que les Sorciers ont amené d'Italie en France, outre les mouvemens insolens et impudiques, a cela de malheur que vne infinité d'homicides et aduortemens en adviennent, » et il réclame la suppression de cette danse². Bouchet reprend dans les *Sérées* le réquisitoire de Bodin³; enfin Tabourot parle avec indignation de « ces voltes, et aultres semblables dances lasciuies et esgarées... en dançant lesquelles, on fait bondir les Damoiselles de telle mode, que le plus souuent elles monstrent a nud les genoulx, si elles ne mettent la main à leurs habits pour y obuiier. » Il se voit néanmoins forcé d'en indiquer les mouvements « puisque le temps la receue en usage ». « Après vostre reuerence faite (tenant la damoiselle par la main) auant que de tourner, faites quelques pas par la salle, par maniere de préparation, comme si vous danciez le tourdion... Quand voudrez torner, laissés libre la main gaulche de la damoiselle, et gettés vostre bras gaulche sur son dos, en la prenant et serrant de vostre main gaulche par le faulx du corps au dessus de la hanche droite, et en mesme instant getterez vostre main droite au dessoubz de son busq pour l'aider à saulter quand la pousserez deuant vous avec vostre cuisse gaulche. Elle de sa part, mettra sa main droite sur vostre dos ou sur vostre collet, et mettra sa main gaulche sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robbe, affin que cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue : Ce fait vous ferez par ensemble les tours de la volte, comme cy dessus a esté dit : Et après auoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira restitueriez la damoiselle en sa place, ou elle sentira (quelque bonne contenance qu'elle face) son cerueau esbranlé, plain de vertigues et tornoyemens de teste, et vous n'en aurez peult estre pas moins : Je vous laisse à considérer si c'est chose bien seante à vne ieusne fille de faire de grands pas et ouuertures de iambes : Et si en ceste volte l'honneur et la santé y sont pas hazardez et interessez⁴. » Marguerite de Navarre préférait la Pavane d'Espagne ou le Pazzemeno d'Italie « pour sa belle grace, apparence et grave majesté qu'elle faisoit apparoir mieux qu'aux autres danses comme branles, voltes et courantes. Et ne les aymoît guieres encor qu'elle s'en acquittast très-bien, parce qu'elles n'estoient pas dignes de sa majesté, mais ouy bien propres pour les graces communes d'autres

1. IV, 36.

2. Livre II, p. 89.

3. Bouchet, dans les *Sérées* (1584), I, 155, reprend le passage de Bodin et y ajoute deux danses, la courante et la frisaye.

4. *Orchésographie*, f. 45 r°, 63 r°, 64 r° et v°.

dames »¹. Ronsard a néanmoins immortalisé Marguerite dansant la volte dans son poème de *La Charite*². Cette danse avait aussi un autre inconvénient. Par suite de la violence des mouvements, danseurs et danseuses étaient bien vite en nage; les dames se voyaient réduites à changer de linge, et Celler cite une anecdote d'après laquelle le futur Henri III, étant entré dans la pièce où Catherine de Médicis venait de faire changer de chemise à Marie de Clèves, essuya la sueur de son front avec ce linge et conçut à cet instant pour la femme du prince de Condé une passion qui dura toute sa vie³.

La volte n'eut pas moins de succès en Angleterre qu'en France : Reginald Scott dans son livre de *La Découverte de la Sorcellerie* (1584) traite de « mensongères » les assertions de Bodin sur son origine diabolique⁴. Davies célèbre en vers enthousiastes cette danse, « la plus délicieuse de toutes, » où les danseurs enlacés dans les bras l'un de l'autre tournent en bondissant. Il dit que le rythme en est anapestique⁵. La volte était particulièrement goûtée des dames, puisque Kyd l'appelle « le pas des dames »⁶. Elle n'est pourtant mentionnée que dans deux « Masques » (dont l'un ne fut pas donné à la cour⁷), sans doute parce qu'on la considérait comme hasardeuse ou déplacée dans un divertissement solennel en présence de la plus haute noblesse, des ambassadeurs et d'un public dans les rangs duquel plus d'un puritain n'eût manqué, en cas de mésaventure, de pousser des clameurs scandalisées contre « this scabbed and scuruie companie of dauncers »⁸.

1. Brantôme, *Des Dames illustres*, Marguerite de Navarre.

2. Œuvres, II, 66, *La Charite*: [le Roi]

Serrant sa main la conduit à la dance :
Comme une femme elle ne marchoit pas,
Mais en roulant diuinement le pas,
D'un pied glissant couloit à la cadance.

Le Roy dançant la volte Provençalle
Faisoit sauter la Charite sa sœur :
Elle suiuant d'une graue douceur
A bonds legers voloit parmi la salle.

3. Celler, *Les Origines de l'opéra*, p. 65.

4. Livre III, II.

5. *Orchestra*, st. LXX.— V. Ronsard, *Œuvres*, I, 231. Les vers d'Eurymedon et de Calliree :

... quand nous ballons au soir
Flanc à flanc, main à main, imitant l'Androgyne :
Tous deux dançons la Volte...

6. *Soliman and Perseda*, I, iv, 31. — *Troilus and Cressida*, IV, iv, 88. — *Antonio and Mellida*, Pt. II, acte V, sc. II, v. 22.

7. *M. of L. Hay*. — *M. de Marston*.

8. Northbrooke, *A Treatise*, etc., p. 165, 171. — V. Marston, *Insatiate Countess*, I, I, la scène où Isabelle, passionnée et sensuelle, s'éprend du comte Massino dans un Masque donné pour ses noces avec le comte de Chypre; en dansant la volte, Massino s'abat sur les genoux de la comtesse et ce contact suffit pour déchaîner la passion naissante de cette dernière : elle s'enfuit avec son amant et commence sa carrière de luxure et de meurtres.

Les branles semblent avoir été également rares, et peut-être pour la même raison que la volte. Castiglione en parle dans *Le Courtisan* comme d'une danse qu'un gentilhomme ne se risquera point à exécuter en public, à moins d'être travesti, et l'on sait que le livre de Castiglione était considéré en Angleterre comme un code du savoir vivre¹. Les branles étaient répandus en Italie au début du xvi^e siècle, et une lettre du même Castiglione, décrivant les intermèdes de *La Calandria* (1513), dépeint des monstres marins et des oiseaux exécutant ces danses². Arena recommande à la jeunesse d'apprendre branles simples et branles doubles³. Son conseil fut suivi, et ils jouirent d'une grande vogue, se multiplièrent en une série de variétés, dont certaine, les branles du Haut-Barrois, altéra « un peu le crédit de la volte de Provence »⁴. Lambert Daneau, dénonçant ces folies à la haine des âmes vertueuses, se laisse emporter, en parlant des branles, jusqu'à dire qu'il y en avait de « mille sortes », simple hyperbole, comme il est facile de s'en rendre compte en prenant connaissance dans l'*Orchésographie* des dix-huit espèces qui y sont étudiées⁵.

Cette danse pénétra en Angleterre sans doute dans la première moitié du xvi^e siècle; chose curieuse, nous n'en avons pas trouvé mention dans l'*Orchestra*, et il n'en est question que dans le ballet de William Browne représenté à l'Inner Temple en 1615; mais encore une fois, les relations, vers cette époque, ne comportant plus d'ordinaire que l'indication « Revels », au lieu d'une énumération détaillée, il est très difficile de savoir quelles étaient les danses communes. Il est impossible d'affirmer ou de nier; tout ce que l'on sait, c'est que les branles furent exécutés au ballet de 1623, *Le Temps vengé*, encore ce renseignement nous est-il fourni par une lettre de l'époque⁶.

Les « durets » ou « durettos » ont déjoué toutes nos recherches : elles se trouvent mentionnées dans deux ballets des années 1613 et 1614⁷. Quant aux « moriscos », dont il n'est question que dans

1. Liv. II, chap. xi.

2. *Lettre* (éd. 1769), I, 156.

3. B iii.

4. Carloix, VI, 37 : « M. de Duilly... amena le premier à la cour les branles du Haut Barrois qu'il danceoit d'une merveilleuse grace et disposition; et altererent un peu le credit de la volte de Provence; car le François se délecte et favorise toujours les choses nouvelles. » (Vers 1556.)

5. *Traité des danses* (éd. 1579), ch. IV. — *Orchésographie*, 68 v^o-94.

6. C'est du moins ce que semble prouver ce vers de Wyatt (m. 1542) :

« And in this brawl as we stood entranced. »

Morley, u. s., donne quelques indications sur le sens des termes French brangle ou Brawl : « The Frenche brangle (which they call brangle simple)...The brangle de poictou or brangle double is more quick in time... » Pour les pas du brangle en Anglais, cf. Marston, *The Malcontent*, IV, 1. — V. Collier, I, 418 : « The measures, branles, corrantos and galliard s being ended, » etc.

7. *M. of Beaumont*. — *M. of Flowers*.

le *Ballet des Fleurs* (1614), l'on est un peu mieux renseigné sur leur compte. Les « morisques » se dansent en France dès le milieu du xv^e siècle et même avant. On les connaît aussi aux cours de Ferrare et d'Urbain, bien que Castiglione adresse à leur sujet les mêmes recommandations que pour les branles. Elles sont le plus souvent de mise dans les intermèdes qui séparent les divers actes d'une comédie¹. Leur origine est obscure : on croit généralement qu'elles furent d'abord dansées par les « Moriscos » ou Maures d'Espagne, mais elles se répandirent de bonne heure à travers l'Europe et pénétrèrent en Angleterre où elles se combinèrent, semble-t-il vers le xvi^e siècle, avec les fêtes de Mai et la légende de Robin Hood. Pour ne s'occuper que de la danse telle qu'on la voyait à la cour, disons qu'en 1511 les pages d'Henri VIII dansèrent une morisque (*a morice*) devant le roi : les comptes mentionnent à cet effet quatorze jarretières de cuir et quatre-vingt-cinq douzaines de grelots pour la « morryske »². Ces « morisques », qui tenaient lieu d'intermède dans le « Disguising », se retrouvaient aussi, comme en Italie, dans les représentations théâtrales et ne semblent pas avoir été, à proprement parler, des danses de cour, du moins de celles qu'un courtisan pût danser sans manquer aux bienséances. Elles consistaient en bonds et en sauts au moyen desquels le prétendu Maure faisait tinter et sonner ses grelots. L'on se rappelle le passage bien connu d'*Henri VI* où Shakespeare compare Cade, se débattant pour faire tomber les flèches ennemies dont il est tout hérissé, à un « Morisco » qui se démène en agitant ses grelots³. L'*Orchésographie* n'omet pas cette danse, bien qu'elle soit tombée en désuétude; la citation du texte français paraît justifiée ici, car la forme « morryske » du compte de 1511 semble impliquer une origine française. « De mon ieusne aage, écrit Tabourot, i'ay veu qu'ès bonnes compagnies, aprez le soupper entroit en la salle vn garçonnet machuré et noircy, le front bandé d'vn taffetats blanc ou iaulne, lequel avec des iambieres de sonnettes, dançoit la dance des Morisques, et marchant du long de la salle, faisoit vne sorte de passage, puis retrogradant, reuenoit au lieu ou il auoit commencé, et faisoit un aultre passage nouueau, et ainsi continuant faisoit diuers passages bien agreables aux assistans... Les Morisques se dancent par mesure binaire : Du commencement on y alloit par tapparements de pieds, et parce que les danceurs les treuuoiert trop penibles, ils y'ont mis des tapparements des talons seulement, en tenant les artils des pieds fermes : Aulcuns les ont

1. Fonta, xxxii. — Lobineau, *Histoire de Bretagne*, II, 1069 (1440) : « Item [Gilles de Retz] faisoit faire jeux, farces, Morisques. » — Favyn (A.), *Théâtre d'honneur*, 571. — Jean Chartier, *Chronique*, III, 76. — Arena (éd. 1546), f. E, ii v^o, etc. — *Cortegiano*, II, xi. — Muratori, XXIV, 244, 379 et 380. — Castiglione, *Lettere*, I, 156.

2. Hall, f. 9 r^o et 154 v^o. — *Revels* 217, 33 et 74.

3. *Henry VI*, Pt. II, III, 1.

voulu dancer avec des marque-pieds, et marque-talons meslés ensemble : Lexercice de toutes les trois sortes, signamment celle qui va par tapparements de pieds, a fait cognoistre par expérience, que finalement on y engendre la podagre et maladies des gouttes, parquoy ceste dance est tumbée en dessuétude. » Et le disciple d'Arbeau, Capriol, déclare, en maître charitable, qu'il la fera apprendre à son laquais¹.

Il y eut certainement d'autres danses en dehors de celles qui viennent d'être passées en revue. Les « country dances » ou danses villageoises, étaient en vogue à la cour d'Élisabeth où elles faisaient suite aux « Mesures », courantes et gaillardes ; tout le monde y prenait part, « seigneurs et valets, dames et servantes, sans distinction. » Selden assure que cet ordre fut observé pendant le règne d'Élisabeth, et tant bien que mal sous celui de Jacques I^{er} ; mais du temps de Charles I^{er}, il ne fut plus question que de « Trenchmore » et de « Cushion dance : omnium gatherum, tolly polly, hoite cum toite »². En 1623, après les « Mesures », branles, courantes et gaillardes, les « Masquers » dansèrent deux « countrey daunces » avec les dames : « Soldiers Marche » (la marche militaire) et « Huff Hanakin », auxquelles prirent part la femme de l'ambassadeur de France et sa nièce³. De ces deux danses, la seconde figure dans *The English Dancing Master* sous le nom de « Halfe Hannikin »⁴.

Il serait surprenant, dans un divertissement ayant la danse pour objet, de ne pas voir danser certaines, tout au moins, des autres personnes qui y figurent à des titres divers. En ce qui concerne chanteurs et musiciens, le fait est exceptionnel⁵, mais il se produit plusieurs fois avec les porte-flambeaux. L'idée première de ces danses se trouve dans le fameux branle de la torche, en vogue au xv^e siècle à la cour du duc Philippe de Bourgogne, tel qu'on le voit dans un tableau assez connu et plusieurs fois reproduit. Jean Tabourot donne la description de ce branle : le cavalier tenant la torche ou le chandelier allait choisir une damoiselle ; après avoir dansé, il lui remettait le flambeau et se retirait ; à son tour, elle choisissait un cavalier et la danse se continuait ainsi, la torche étant portée à tour de rôle par un homme et par une dame. En Italie, le branle de la torche servait à marquer la fin du bal qui durait jusqu'au moment où l'un des danseurs jugeait bon de l'éteindre⁶.

1. *Orchésographie*, f. 94 r^o et v^o.

2. Selden, *Table Talk*, u. s.

3. Collier, I, 418.

4. *The English Dancing Master : or plaine and easie Rules for the dancing of Country Dances* (1651).

5. Hall, f. 10 v^o. — *M. of Oberon*. — *Tempe Restor'd*. — *Chloridia*.

6. Lacroix, *Moyen Age* (Mœurs et Usages), p. 263. — A la cour de France au xvii^e siècle, Winwood, III, 106. — *Orchésographie*, f. 86 r^o. — Solerti, *Ferrara e la Corte Estense*, p. cxlii.

Certaines morisques, dans les intermèdes des comédies italiennes de la fin du ^{xv}^e siècle et du début du ^{xvi}^e, étaient dansées avec des torches enflammées : Castiglione, rendant compte des intermèdes de *La Calandria*, rapporte que le second montrait Vénus sur son char traîné par des colombes, entouré de petits amours qui dansaient une morisque avec leurs torches allumées ¹. Près d'un siècle plus tard, Jonson devait représenter à son tour ce même char de Vénus attelé de colombes et suivi des trois Grâces. Il songea lui aussi à faire gambader de petits amours tenant une torche enflammée dans chaque main. Ces danses devaient souvent produire un bel effet, comme dans le *Ballet des Augures*, où les danseurs symbolisaient par la légèreté de leurs pas le vol des oiseaux, et décrivaient avec leurs torches flamboyantes des zigzags qui imitaient les lueurs de la foudre ².

Restent les danses de l'« Antimasque » qui s'opposent à celles du « Masque » proprement dit. Elles sont gaies, rapides, désordonnées, selon les danseurs : des satyres ont des pas étranges compliqués de changements capricieux et de gestes baroques ; des fous furieux se démènent dans une sarabande effrénée ; des matelots prennent gaie-ment leurs ébats en s'accompagnant de leurs cris ³. Les gestes et la mimique sont le côté le plus curieux de ces danses de l'« Antimasque » ; ce n'était pourtant là rien de bien nouveau, car bon nombre des danses du ^{xvi}^e siècle étaient « morguées » et « gesticulées ». Tabourot en cite un assez grand nombre : la courante primitive et plusieurs variétés des branles, celui des lavandières par exemple, où danseurs et danseuses se menaçaient tour à tour du doigt et tapaient enfin des mains pour imiter le bruit des « batoirs de celles qui lauent les buées sur la riuere de Seyne, à Paris » ⁴.

Ces danses du ballet burlesque devaient se rapprocher surtout des Morisques et des Mattachins ou Bouffons, si elles n'en provenaient point directement. Tabourot décrit les Mattachins ou Matassins comme une danse guerrière qu'il fait remonter à la Pyrrhique des anciens. Les danseurs y sont, dit-il, « vestus de petits corcelets, avec fimbries ès espauls, et soubz la ceinture, vne pente de taffetats soubz icelles, le morion de papier doré, les bras nuds, les sonnettes aux iambes, l'espée au poing droit, le bouclier au poing gaulche : Lesquels dancent soubz un air à ce propre et par mesure binaire, avec battements de leurs espées et boucliers. » Ces « son-

1. *Lettere*, I, 156 et suiv. — V. encore Solerti, *Ferrara*, etc., p. cli.

2. *Haddington M.* — *M. of Augurs*. — V. encore *M. of Lords*, *M. of Chapman, Love's Triumph*, *Cœlum Britannicum*.

3. *M. of Oberon*. — *M. of Lords*. — *Somerset M.*

4. F. 83 r^o. — Voir sur l'origine de ces danses le très intéressant article de M. Bédier, *Les plus anciennes danses françaises* (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1906).

nettes aux iambes » font songer aux grelots des danseurs de morisques et sembleraient indiquer entre ces deux danses un rapport que d'autres faits tendent à prouver. Les « morris dancers » anglais, dansaient la « sword dance » ou danse des épées; de plus Cotgrave, dans son dictionnaire, traduit « danser les bouffons » par l'anglais : « To dance a morris »¹.

Quoi qu'il en soit, les Mattachins étaient connus en Écosse dès le milieu du xvi^e siècle; ils sont mentionnés dans les comptes des menus plaisirs du règne d'Élisabeth, dans l'*Arcadie*, de Sidney, ainsi que diverses pièces de théâtre du règne de Jacques I^{er}. La nuit des Rois (1604), les souverains assistèrent à une mascarade d'Écossais et un « sword dance » qui, dit sir Dudley Carleton, ressemblait assez aux Mattachins : « not unlike a Matachin »². Les danses des « Antimasques » ont quelquefois un caractère belliqueux : l'un de ces intermèdes représente la conjuration des Maux s'apprêtant à résister par la force au retour de *L'Age d'or*, et il leur fait danser une « Pyrrhic dance » aux sons d'une musique guerrière; le dernier des « Antimasques » de *Cælum Britannicum* est encore une Pyrrhique dansée par les Pictes, habitants primitifs de l'île de Bretagne³.

Le plus souvent néanmoins les danses de l'« Antimasque » ont un caractère grotesque, bouffon, que ne semblent pas comporter les Mattachins de Tabourot. On retrouve par contre cette tendance burlesque chez les Matassins italiens qui sont des personnages ridicules, des bouffons, des fous (*matti*). Leurs plaisanteries ne nous paraissent pas toujours d'un goût très délicat : Annibale Caro, dans son *Apologia* (1558), parle des Matassins qui, pour mieux faire rire, s'en vont leurs chausses ouvertes, la chemise pendante, lançant des lazzi⁴. Parmi les chants carnavalesques du recueil de Grazzini, il en est un, attribué à Piero da Volterra et composé pour des Matassins, qui décrit leurs gambades, grimaces, turlupinades et grosses farces, analogues à celles de nos clowns et de nos paillasses⁵. Le rapport entre les ébats des Matassins italiens et l'« Antimasque » est indiqué d'une manière fort nette dans une description par Chamberlain, du premier « Antimasque » de Jonson. C'était une danse de petits amours qui, en secouant la tête et par mille autres gestes

1. *Orchésographie*, f. 97 v^o. — Marston, *The Malcontent*, I, 1 : « ... do the sword-dance with any morris-dancer in Christendom. » — V. aussi Chambers, I, ch. ix, et en part. p. 199. — V. aussi Grazzini, *Descrizione de gl' Intermedii*, etc., p. 13 (danse de vices et autres grotesques) « e sonato il seguente Madrigale fecero in foggia di combattenti vna nuoua e strauagante Moresca. »

2. *The Complaint of Scotland*. — Feuillerat, 349, 365, 388. — Sidney, *Arcadia* (1590), f. 74 v^o, 123 r^o. — Fletcher, *The Elder Brother*, V, 1. — Webster, *Vittoria Corombona*, V, 11. — S. P. J. I, VI, a. 21.

3. *Golden Age*. — *Cæl. Brit.*

4. A. Caro, *Apologia* (1558), p. 223.

5. *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate*, etc., Di M. Piero da Volterra, Canto de' Mattacini.

baroques, excitaient le rire des spectateurs; la lettre renferme le mot « matachina » pour désigner cette danse nouvelle, c'est-à-dire la forme italienne (*mattacinata*) quelque peu estropiée¹.

Ces gestes sont souvent ce que le père Ménestrier appelle des « expressions » parce qu'elles expriment la nature ou les passions des personnages. Les ombres des amoureux transis s'approchent tout défaillants des rives du Léthé, Mercure les encourage, ils vont enfin connaître le repos, ils se penchent, boivent l'oubli de leurs peines et se relèvent pour danser leur « Antimasque » avec les gestes et les attitudes de leur vie d'amoureux. Les Amants dépravés de Callipolis entrent en gambadant; chacun révèle son caractère par une mimique expressive, puis ils se joignent les uns aux autres en une ronde désordonnée, qui symbolise le tourbillon de leurs affections dérégées².

III

Il ne suffit pas que les danses soient élégantes, ingénieuses ou expressives; encore faut-il que les attitudes et les mouvements flattent le regard, plaisent par leur aisance et leur grâce. Les divers acteurs du « Masque » doivent être bien posés, groupés avec art, se mouvoir au moment voulu, avec ensemble ou d'une manière caractéristique, de manière à former une série de tableaux vivants et animés. C'est là une véritable étude, à la fois délicate et complexe, à laquelle chacun des collaborateurs du ballet est appelé à prendre part. Jones, ou l'auteur de la décoration, indique la place des divers personnages dans le décor, les endroits où ils paraissent et se retirent, comment ils doivent se tenir sur les machines. Il s'entend avec le poète et les maîtres à danser pour régler le moment des entrées et des sorties, des danses et des évolutions, éviter l'encombrement de la scène ou du plancher des danses, répartir les divers groupes de personnages, de façon à ne gêner ni les danseurs, ni les machinistes qui changent les décors et manœuvrent les machines.

Les uns et les autres se sont mis d'accord avec le compositeur de la musique pour que celle-ci convienne à la nature des personnages,

1. S. P. J. I, XXXI, a. 26 : « ... Lusus, risus and Jocus, and fowre or flue waggies more were dauncing a matachina and acted yt very antiquely. »

2. *Lovers made Men*. — *Love's Triumph through Callipolis*. — *Cælum Britannicum* (2^e Antimasque). — V. les ballets français, en particulier celui de *Tancrède dans la forêt enchantée*, où des monstres dansent, « faisant des pas endiablez et des grimaces du tout extravagantes, » et tous les autres personnages ont des « pas, gestes et postures convenables à leur condition ». — *Mercure François*, V, 88-108; *id.*, XII, 187 et suiv., etc.

accompagne leurs mouvements et en fasse mieux ressortir la grâce, la majesté ou l'extravagance. A première vue il semble que le maître de danse dût être le personnage essentiel, mais il n'en est rien; le poète et l'architecte ont voix prépondérante; le premier n'a-t-il point choisi ou inventé le sujet du ballet? Est-il quelqu'un qui connaisse mieux que lui le caractère, la nature de ses personnages, leurs attitudes, leurs attributs et jusqu'à leurs emblèmes? Les artistes, architectes, peintres et sculpteurs, ne font que réaliser les rêves des poètes, et ces rêves, surtout ceux des poètes antiques, ces mythes, ces divinités, ces héros, qui est mieux à même de les comprendre et de les faire connaître qu'un poète, surtout lorsqu'il se double d'un humaniste et s'appelle Ben Jonson? Jones profite de l'érudition de son collaborateur, elle vient s'ajouter à sa connaissance des chefs-d'œuvre de la sculpture antique, à son goût et à son talent de grand artiste. Parmi ses dessins se trouvent des esquisses en quelques traits de plume, rudimentaires, j'oserais presque dire informes, où l'on distingue tout juste une silhouette en mouvement. Il semble que l'artiste ait voulu indiquer une tournure, un geste, une gambade; on ne voit pas, en effet, quel parti un tailleur et un costumier pourraient tirer d'un croquis aussi sommaire. Mais, même dans ses dessins les plus achevés, les personnages n'ont point les gestes vagues, les attitudes banales et dépourvues de sens d'une gravure de modes, ils sont le plus souvent « posés ». La belle série des croquis des *Amants dépravés*, dont il a déjà été question, est à cet égard du plus haut intérêt, car l'artiste a donné à chacun de ses amoureux la physionomie, l'attitude et le geste les plus caractéristiques; l'on saisit presque sur le vif cette pantomime, ces « expressions » dont parlent Jonson et Davenant dans leurs livrets. Cela n'est pas seulement vrai des dessins pour les « Antimasques », nécessairement précis en raison même du caractère grotesque et outré de ceux qui les composent, car, si l'on se reporte à l'admirable série des costumes des souveraines dans le *Ballet des Reines*, l'on est tout de suite frappé et charmé par le port des danseuses à la fois plein de grâce et de majesté, l'exquise sobriété de leurs gestes, l'élégance de leur démarche.

Tous les mouvements, ou peu s'en faut, sont donc élaborés avec soin et réglés à l'avance en vue d'avoir toute l'aisance et l'expression possibles; c'est désormais aux maîtres de danse, à un Thomas Giles, un Jérôme Héron à les faire étudier au cours des répétitions.

Les descriptions des ballets ne fournissent que des renseignements fort brefs sur ces divers mouvements; mais en rapprochant ces indications les unes des autres, l'on peut arriver à s'en faire quelque idée.

L'entrée en scène ou l'apparition des « Masquers » est le moment le plus solennel du ballet : l'exposition du sujet par les acteurs ou les chanteurs, les ébats désordonnés de l'« Antimasque », le chan-

gement du décor qui, bizarre ou sombre il n'y a qu'un instant, resplendit maintenant de lumière, la musique harmonieuse et sonore, tout prépare, tout annonce, tout vient rehausser l'instant glorieux où les « Masquers » éclatent aux yeux. Qu'on relise, par exemple, la description du troisième ballet de la reine et de ce trône de Beauté où elle se montre avec ses dames. C'est une sorte de portique à huit faces décoré de pilastres ioniques qui forment autant de niches où les danseuses sont assises deux par deux. Au centre se dresse un pilier lumineux relié par des sortes d'arches à chacun des pilastres; il sert à éclairer celles qui ont pris place sur le trône. De petits amours supportent la corniche relevée de lumières et de riches moulures; enfin, tout en haut, se dressent des statues polychromes représentant les éléments de la Beauté : la Sérénité, l'Éclat, et ainsi de suite. La machine tourne lentement pour laisser voir la reine, Arabella Stuart, la comtesse de Bedford, la comtesse de Derby et toutes les plus grandes dames du royaume, vêtues de robes aux couleurs vives et variées. Sur les marches se pressent des amours joufflus dont certains brandissent des torches; les autres sont armés d'arcs et de carquois. Au premier plan, et de chaque côté, jaillissent les fontaines de Jouvence et de Plaisir près desquelles s'élèvent des berceaux de verdure où jouent des musiciens. Un bosquet d'arbres aux fruits d'or se dresse à l'arrière-plan; des amours cueillent les fruits de ce nouveau jardin des Hespérides et les lancent, tandis qu'autour d'eux de gracieuses levrettes, emblèmes de la beauté, bondissent de côté et d'autre pour attraper les pommes, et s'amuse à les mordiller. Du haut des nues, Diane, sur son char d'argent traîné par ses vierges, verse sa lumière sur cette scène glorieuse. Si l'on tient compte encore de la splendeur des costumes, de l'éclat des couleurs, des reflets des soieries et des draps d'or et d'argent, de ces pierreries qui scintillent de tous côtés comme les étoiles d'un ciel d'été, il semble vraiment impossible d'imaginer un spectacle plus somptueux, plus digne des regards du souverain de la Grande-Bretagne et des représentants, à sa cour, des autres monarques de l'Europe.

Un aussi beau tableau mérite d'être admiré, et les « Masquers » conservent quelques instants leurs positions pour laisser aux spectateurs le temps de le contempler à loisir¹. Au moment voulu, ils descendent de la machine sur la scène et de là sur le plancher des danses. Cette descente n'est pas, comme bien l'on pense, improvisée sur l'heure : l'impression que les danseurs vont produire dépend beaucoup de leurs premiers mouvements qui permettent d'attirer l'attention sur l'élégance d'une jolie taille, de faire valoir la beauté d'un costume, avant que la fatigue n'ait émoussé la vivacité et la fraîcheur des impressions du public.

1. *Mercury Vindicated*, *Chloridia*.

L'ordre dans lequel les « Masquers » descendent dépend souvent de la mise en scène; si le décor représente une charmille avec trois portes s'ouvrant sur des allées qui convergent en un rond-point, les danseurs s'avancent en trois groupes, suivent les allées et se réunissent au rond-point pour descendre dans la salle¹. Parfois, c'est la danse qui décide de la disposition des « Masquers », et ils abandonnent la scène rangés dans l'ordre où ils doivent commencer la première figure². Parfois, leur ordonnance tient à des raisons toutes différentes : les douze déesses de Daniel descendent de la montagne trois par trois, « ce nombre, dit le poète, étant consacré à la divinité ainsi qu'aux êtres immatériels, et s'opposant au nombre deux, qui *hieroglyphice pro immundis accipitur*. » Les rivières tributaires de Téthys sortent de leurs cavernes en traçant sinuosités et méandres³.

Bacon conseille de faire évoluer les danseurs plusieurs fois sur la scène avant leur descente, « car, dit-il, cela attire le regard et fait désirer ardemment de voir ce qu'il ne distingue point encore parfaitement ».

Les évolutions de cette nature sont assez fréquentes et donnent plus de splendeur au spectacle; elles permettent aussi aux « Masquers » de se défaire de certaines parties de leurs costumes qui pourraient les gêner dans leurs danses. Les douze reines du ballet de Jonson montent sur leurs chars de triomphe traînés par des aigles, des griffons et des lions; elles sont précédées par les sorcières chargées de chaînes et escortées de leurs porteurs de torches; alors, aux sons d'une musique éclatante, ces reines, victorieuses des maléfices de leurs ennemis, défilent en un glorieux triomphe. Les douze déesses de *La Vision* traversent la salle d'un pas majestueux pour déposer leurs emblèmes, en guise de présents, sur l'autel du temple de la Paix⁴.

Leur première danse finie, les « Masquers » se reposent, formant un cercle ou la figure, quelle qu'elle soit, par laquelle ils doivent commencer la danse suivante⁵. Parfois, ils occupent des sièges ménagés sur le devant de la scène ou la regagnent, soit pour modifier leurs costumes, soit encore pour céder la place au chœur ou à quelque « Antimasque »⁶.

Au moment des danses communes, les « Masquers » vont choisir leurs « partners » dans la salle, et, si ce sont les dames, les raccompagnent à leurs places, les danses une fois achevées⁷. Il ne leur

1. *M. of Flowers*.

2. *M. of L. Hay*. — *Ven. trans.*, CXLII, 72.

3. *Tethys' Festival*.

4. Ces évolutions sont fort anciennes : dès les projets de 1562, l'on relève les formules suivantes à propos de l'entrée des Masquers : « When theis have marched about the haule » (1st night). — « When they have marched rounde aboute the haule... »

5. *Vision*. — *Beauty*.

6. *Somerset M.* — *M. of L. Hay*. — *Triumph of Peace*. — *Prince d'Amour*.

7. *M. of L. Hay*. — *M. of Browne*. — *M. of Mountebanks*.

reste plus qu'à remonter en dansant sur la scène et leur machine, ou à attendre, disposés avec grâce, la chute du rideau. Le ballet fini, ils vont quelquefois recevoir les compliments du souverain et l'accompagnent à la salle du banquet¹.

Les porteurs de torches paraissent presque toujours en même temps que les « Masquers » pour les escorter, les éclairer et donner ainsi plus d'éclat à leur machine ou au décor. Ils précèdent les danseurs, s'intercalent entre leurs rangs, ou forment une sorte de peloton d'avant-garde². Si les « Masquers » ont à modifier leurs costumes, ils les aident, puis, au moment où ils reparaissent, reviennent avec eux, s'arrêtent, se rangent par côté, et, leurs torches levées, forment sur leur passage une haie flamboyante³. Enfin, ils contribuent à des effets de scène tels que le beau coucher de soleil du ballet de Chapman. L'astre s'enfonce derrière des nuages qu'il embrase; ses prêtres, les Phébadès, se courbent devant lui et chantent ses louanges, tandis que les porte-flambeaux restent debout et tendent leurs torches vers le dieu sur son déclin.

Acteurs et chanteurs sont des premiers en scène pour exposer le sujet et annoncer la venue des divers danseurs. Leurs entrées sont très soignées et forment de jolis tableaux : c'est Vénus sur son char, traîné par des cygnes et des colombes, avec les trois Grâces assises au-dessous d'elle⁴; ce sont Flore et Zéphyr qui cueillent des fleurs et les jettent dans les corbeilles tenues par des Sylvains⁵; c'est le pittoresque laboratoire où Vulcain et les Cyclopes, devenus alchimistes sur leurs vieux jours, martyrisent à qui mieux mieux le malheureux Mercure⁶. Les acteurs ne restent pas constamment en scène, ils descendent de temps à autre dans la salle : le Printemps se dirige vers le dais royal pour exposer le sujet de *Chloridia*. Les choristes s'avancent vers les souverains pour célébrer leurs louanges et donner aux danseurs le temps de se reposer. Leurs évolutions lentes, graves et un peu monotones, diffèrent des pas des danses et servent à en faire mieux ressortir et mieux apprécier tout le charme. L'intervention d'un acteur, une évolution du chœur marquent souvent le commencement du bal ou « Revels »⁷. Enfin, tous prennent part à l'apothéose finale et certains chanteurs, acteurs et figurants ne paraissent qu'à ce moment-là pour grossir le nombre de ceux qui sont en scène; le « Masque » s'achève ainsi par un dernier tableau de l'effet le plus grandiose.

L'« Antimasque », enfin, entre en scène, tantôt dès le début, tantôt

1. *M. of L. Hay.* — *Ven. trans.*, CXLII, p. 74.

2. *Vision.* — *Cœl. Brit.*

3. *M. of L. Hay.* — V. encore Middleton, *Your five gallants*, V, II.

4. *Haddington M.*

5. *M. of L. Hay.*

6. *Mercury Vindicated.*

7. *Neptune's Triumph, Fortunate Isles, Triumph of Peace, Luminalia*, etc.

après l'exposition du sujet : cette entrée est souvent très soudaine, accompagnée de gestes et de gambades désordonnées. Leur danse finie, les joyeux compères sont chassés de la scène ou disparaissent d'eux-mêmes. S'il y a un second « Antimasque », il entre soit à la suite du premier, soit au contraire à la fin, entre les danses communes et le final¹ ; les entrées, quand le ballet burlesque est divisé en plusieurs parties, paraissent l'une après l'autre et se succèdent sans interruption.

Les danses se sont peu à peu chargées de gestes, au point qu'ils finissent par éliminer les pas eux-mêmes. Cette substitution de la pantomime à la danse est particulièrement nette dans le ballet de Shirley, où les entrées s'entassent sans ordre ni raison d'être ; dans certaines d'entre elles, les « grotesques » dansent ; dans la plupart, ils se contentent de jouer quelque rôle muet. Un marchand entre à cheval avec son porte-manteau, deux voleurs l'attaquent et le dépouillent, ils sont arrêtés et emmenés par le « constable » et ses hommes. Don Quichotte et Sancho Pança chargent à tour de rôle un moulin à vent ; ils rencontrent ensuite un gentilhomme campagnard et son valet avec qui ils ont maille à partir et par qui ils réussissent à se faire rosser. Des jongleurs jouent avec des boules et obtiennent le plus vif succès par leur adresse et la variété de leurs attitudes. Dans toutes ces entrées, il n'est plus question de danses ; dans les autres, l'on sent bien qu'elles sont l'accessoire ; désormais la pantomime est bel et bien ce qu'il y a d'essentiel. Les successeurs de Shirley, Davenant en particulier, font preuve de plus de mesure ; mais si l'auteur de *Salmacida Spolia* se complaît à décrire les gestes et les « expressions » de ses fantoches, il reste muet sur le caractère de leurs danses, auxquelles il ne paraît prendre aucun intérêt.

1. *Somerset M. — Pan's Anniversary.*

CHAPITRE IX

LES DERNIÈRES TRANSFORMATIONS DU BALLET

« But enough of these toys! »

(BACON, *Essays*, Of Masques and Triumphs.)

Décadence des derniers « Masques ». — Du ballet aux premiers essais de l'opéra. — « Masques » et bals masqués. — « Masques » et ballets-intermèdes. — Le « Masque » et l'opéra. — Le livret d'*Albion et Albanus*. — Le « Masque » au XVIII^e siècle. — Pastiches et reprises au XIX^e siècle. — Conclusion.

Salmacida Spolia fut dansé par les souverains, le 21 janvier 1640, à la veille des difficultés avec l'Écosse. Il semble que Charles n'eût pas encore pleine conscience de la gravité de la situation; Henriette-Marie paraît l'avoir ignorée ou méconnue. En dépit de complications financières des plus inquiétantes, le ballet avait été somptueux et le roi paraît de le redanser aux fêtes de la fin du Carnaval¹. Il est probable que cette reprise n'eut jamais lieu : le souverain fut informé d'intrigues entre la France et les Écossais, qui durent lui faire perdre les fêtes de vue en lui laissant entrevoir la possibilité d'une campagne en Écosse avec les difficultés et les dépenses écrasantes qu'elle entraînerait fatalement.

Ce fut la fin du « Masque » à la cour d'Angleterre. Il était temps qu'il mourût : admirablement équilibré par Jonson, il avait commencé à déchoir du jour où il avait été soustrait à la tutelle du régent du Parnasse, par suite des menées d'Inigo Jones. Depuis lors, il n'avait été qu'une féerie, qu'un spectacle. Le sujet, le livret du ballet ne servaient plus qu'à relier tant bien que mal un certain nombre d'effets scéniques et à leur donner quelque sens. La pantomime se développe dans l'« Antimasque » au préjudice des danses et plus encore de la valeur littéraire du ballet; les petites scènes de comédie de Jonson sont remplacées par des gestes et des pitreries. Depuis longtemps, semble-t-il, le « Masque » proprement dit est chanté; les paroles se perdent dans le chant, l'attention du public se concentre sur la musique et néglige le vers. Le bon poète y perd, le poète médiocre en bénéficie; il y voit même une excuse

1. S. P. C. I, CCCC, a. 34.

pour bâcler un livret plein de banalités et de platitudes. Les versificateurs savent d'avance que leur œuvre est sacrifiée; ils n'ont rien du feu sacré, de la force de résistance de Jonson; ils se résignent à la médiocrité et à l'insignifiance. La veine est épuisée; combien de temps Jonson lui-même aurait-il pu continuer? Ses successeurs savent qu'ils viennent trop tard et que tout a été dit; ils le répètent ou le délaient; c'est à peine si l'un d'eux fait une tentative, malheureuse d'ailleurs, pour rajeunir et renouveler quelque peu le ballet¹. Milton brise le moule de Jonson et remanie le « Masque » à sa façon, l'élargissant, faisant à la poésie la part si belle que la petite comédie-ballet se transforme en un drame lyrique.

La cour semblait ne plus prendre à ces fêtes le même plaisir que par le passé; sauf *Le Triomphe de la Paix*, de Shirley, qui fut répété à la salle des marchands tailleurs, les ballets du règne de Charles I^{er} ne paraissent pas avoir été repris selon l'usage établi à la cour de son père². Certaines années se passent sans « Masques »; ils sont remplacés par les pastorales de la reine; peut-être aussi l'argent fait-il défaut. Il est vrai, par contre, qu'en 1631, 1632 et 1638, au lieu d'un ballet l'on en a deux; chacun des souverains danse le sien.

Déjà critiqués sous Jacques I^{er}, ces divertissements frivoles et dispendieux sont condamnés par la masse et par bon nombre de ceux qui, jadis, les voyaient d'un œil indifférent. Les dépenses qu'ils entraînent provoquent des murmures dont on trouve un écho dans les lettres du révérend Garrard à Strafford. Quand il annonce à son correspondant que les Inns of Court se préparent à engouffrer vingt mille livres dans le « Masque » du *Triomphe de la Paix*, Garrard ne peut s'empêcher de s'écrier : « Ah ! si seulement ils voulaient renoncer à toutes ces choses ou les mettre de côté pendant quelque temps pour travailler de toutes leurs forces à la prospérité du royaume ! » Plus tard, il désapprouve la construction de la salle de fêtes provisoire qu'on élève pour les ballets de *Britannia Triumphans* et de *Luminalia* : les bois de construction à eux seuls reviennent à deux mille cinq cents livres, soit plus de trois cent mille francs de notre monnaie ! Le « Masque » du roi est d'ailleurs un « fiasco », la salle reste à moitié vide. Le froid était très vif et c'était un dimanche, observe Garrard, qui essaie d'expliquer le peu de succès du ballet³; mais, sous le règne précédent, la température

1. Davenant et la *Mock Romanza de Britannia Triumphans*.

2. *Strafford Letters*, I, 207. Le roi eut l'intention de reprendre *Cœlum Britannicum* à Pâques; nous n'avons aucun renseignement sur cette reprise, qui n'eut sans doute pas lieu.

3. *Id.*, I, 177; *id.*, II, 130, 140, 150. — En dehors des reproches d'immoralité qui sont fréquents, les Puritains blâment les masques pour bien des raisons. Prynne, *Histriomastix*, p. 89, écrit : « ... doe not all Actors, Mummers, Masquers usually put on the Vizards, shapes and habits of Iupiter, Mars, Apollo, Mercury... and can these disguises bee lawfull, be tolerable among Christians? No verily. »

n'eût jamais suffi à refroidir le zèle des hobereaux ni à calmer la curiosité des dames de la cité. Et comme il est significatif ce respect du sabbat, qui s'impose avec tant de force ! En 1640, les dames, invitées par la reine à faire partie du « Masque » posent leurs conditions : l'une d'elles, lady Carnarvon, ne consent à accepter l'invitation de la souveraine que si le ballet n'est pas dansé un dimanche¹. Henriette-Marie en est enfin réduite à recruter ses compagnes parmi les laiderons de sa cour ; un contemporain qui assista à *Salmacida Spolia* déclare n'avoir jamais vu une collection de plus affreux visages².

En 1641, Henri Herbert, l'intendant des menus plaisirs, consigne dans ses notes que le soir de l'Épiphanie l'on joua devant le prince Charles une comédie de Beaumont et Fletcher : *La Dédaigneuse*. Le roi et la reine « n'y assistaient point, ajoute-t-il, et ce fut la seule pièce donnée à la cour pendant toute la durée des fêtes de Noël »³. Les malheureux souverains étaient dans la gêne⁴. Sous peu, leur situation devint autrement critique et Charles, pour soustraire la reine au ressentiment populaire, se vit forcé de lui abandonner son fidèle et loyal serviteur Strafford⁵. Après la chute de ce dernier les événements se précipitèrent. Le 2 septembre 1642, le Parlement décréta la fermeture des théâtres : l'interdiction dont étaient frappées les représentations dramatiques fut renouvelée le 17 juillet 1647 ; elle ne devait être levée qu'en 1660, à l'avènement de Charles II⁶.

Le « Masque » n'était point mentionné sur la liste des genres proscrits et bénéficia de cette omission inattendue. Il n'existait plus, comme divertissement de cour, mais s'était réfugié chez les particuliers ; il servit ainsi à assurer tant bien que mal la continuité dramatique pendant la « Commonwealth » et contribua, quoique d'une manière indirecte, à l'affranchissement et à la restauration du drame anglais.

En novembre 1651, on danse un ballet au Middle Temple⁷ ; le

— V. Milton, *The Ready and easy Way to establish a free Commonwealth*, Prose Works, III, 408 : « ... A King must be adored like a demigod, with a dissolute and haughty court about him, of vast expense and luxury, masks and revels, to the debauching of our prime gentry both male and female. »

1. H. M. C. Ap. III^{re} Rep., p. 79. Algernon, comte de Northumberland à la comtesse de Leicester, 5 déc. 1639. — Le ballet fut dansé un mardi. V. le titre et C. S. P., CCCCXLII, a. 83. — *Histriomastix*, Table, à Lord's Day. — *The Stage condemn'd*, « King Charles Sundays Mask, » la diatribe se termine par cette naïveté : « This was not the practise of the Primitive Martyrs ! »

2. H. M. C.; v. note précédente.

3. Malone, III, 241.

4. Gardiner, IX, 259.

5. *Id.*, 365 et suiv.

6. Pour les diverses tentatives faites par les comédiens pour rouvrir leurs théâtres, v. Ward, III, 277-281.

7. Gardiner, *History of the Commonwealth*, II, 11, 12.

26 mars 1653, c'est un « Masque » de Shirley, *Cupidon et la Mort*, qui est donné en l'honneur de l'ambassadeur du Portugal par un certain M. Luke Channen¹; l'année suivante, Thomas Jordan écrit *Le Couronnement de Cupidon*, représenté plusieurs fois au « Spittle »². Ces modestes ballets font l'effet d'éclairs qui déchirent un instant les ténèbres de la tourmente.

Que de victimes ne fait-elle point ! Les acteurs sont tués à la guerre ou réduits à la misère ; Jones meurt appauvri en 1652 ; Carew et Townsend disparaissent sans que l'on sache au juste ni quand ni comment. Davenant, d'abord au service du roi, puis réfugié en France après la défaite de Naseby, est capturé par les vaisseaux du parlement, au moment même où il se lance dans une expédition coloniale vers l'Amérique. Il doit son salut et sa liberté peut-être à l'influence de Milton, mais surtout, semble-t-il, à celle de sir Bulstrode Whitelocke.

A Londres, il retrouve Henri Lawes, le musicien, qui, après avoir composé la musique des « Masques » de Carew et de Milton, avait, en collaboration avec son frère aîné William, écrit celle du « Masque » de Davenant : *Le Triomphe du Prince d'Amour*. Il retrouve également Charles Coleman, l'auteur des partitions du ballet du prince Charles à Richmond, en 1636. Chose curieuse, les puritains, en s'opposant à la musique religieuse, favorisent le développement de la musique mondaine, et les airs de danse, les mélodies populaires, des chansons souvent fort gaies et même fort lestes se succèdent et s'entassent dans les nombreux recueils publiés par John Playford³. De plus, les théâtres se trouvant fermés, la musique reste le seul passe-temps toléré et profite de cet état de choses. Les musiciens sont fort nombreux et savent qu'ils peuvent compter sur la bienveillance de Cromwell, dont ils connaissent le goût pour leur art.

Davenant devait attendre avec impatience le jour où les théâtres pourraient rouvrir leurs portes. Il comprit qu'il fallait y travailler et il s'entendit avec les musiciens pour organiser et composer un divertissement plus important que le « Masque », mais qui pourrait échapper, lui aussi, à l'interdiction dont étaient frappés les divers genres dramatiques. Le poète et ses collaborateurs avaient entendu parler, tout au moins, des beaux drames en musique qui faisaient fureur en Italie. Evelyn, parmi bien d'autres, leur avait peut-être cité le tour de force du Bernin qui, peu de temps avant son arrivée à Rome en 1644, avait donné « un opéra public (car c'est ainsi qu'on appelle les spectacles de cette nature) » dont il avait peint les décors, sculpté les statues, inventé les machines, composé la musique,

1. Works (éd. Dyce), VI, 344, 345.

2. Oxford, Rawlinson MS., n° 165.

3. Sir H. H. Parry, *The XVIIth Century* (Oxford Hist. of Music), III, 207, 208.

écrit le livret et même construit le théâtre¹. Il pouvait aussi leur avoir vanté le talent des musiciens et en particulier celui d'Anna Rencia, cantatrice romaine, qu'il entendit à diverses reprises. Il n'avait pas été moins frappé par la variété et l'habile perspective de la décoration qui changeait jusqu'à treize fois dans un même opéra, par ces machines volant entre ciel et terre, « toutes choses, écrit-il, qui font de ce divertissement l'un des plus magnifiques et des plus dispendieux que l'esprit humain puisse inventer. » Evelyn avait donc suivi les représentations avec le plus vif intérêt, et, étant donné son goût pour la musique, se trouvait à même de fournir des renseignements ayant un intérêt et une valeur techniques². D'ailleurs, en admettant qu'Evelyn n'ait jamais eu affaire au groupe des musiciens qui nous intéresse, Davenant pouvait les faire profiter de son expérience personnelle. Il avait probablement assisté aux opéras italiens que le cardinal Mazarin avait fait jouer à la cour de France; l'appui de lord Jermyn, à qui Davenant avait dédié ses *Amants Platoniques*, et la faveur de la reine Henriette-Marie avaient dû suffire à lui assurer une place dans la salle de fêtes. Le poète n'était pas homme à négliger pareille occasion de voir ce que les Italiens pouvaient faire, d'autant mieux que l'occasion était aussi belle que rare. En décembre 1645, le cardinal avait fait jouer *La Finta Pazza*, de Strozzi, comédie mêlée de chants et de déclamation, avec toutes sortes d'intermèdes, tels que des danses de singes, d'ours, d'autruches et ainsi de suite. Le spectacle avait été préparé par deux artistes renommés, Torelli et Balbi, appelés tout exprès d'Italie. Le 2 mars 1647, la cour vit jouer un opéra : l'*Orfeo*, de Luigi Rossi³.

C'est peut-être à l'expérience des autres et sans doute à la sienne que Davenant dut l'idée de présenter au public un opéra anglais. L'entreprise n'était pas sans dangers, et le poète se sentait vraisemblablement d'autant plus porté à la prudence qu'il avait déjà passé de longs mois dans les prisons de la Commonwealth. Afin d'éviter tout scandale, il s'assura l'appui d'hommes influents tels que Maynard, « Serjeant-at-law, » et de plusieurs bourgeois de la

1. *Diary*, 17 nov. 1644.

2. *Id.*, juin 1645, janvier 1646, et à Milan 1646. — V. A. Solerti, *Le Origini del melodramma*. — Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*. — Saint-Evremond, *Lettre sur les opéras*. — G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*. — R. Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. — *Id.*, *L'Opéra avant l'opéra* (*Revue de Paris*, 1904). — *Id.*, *musiciens d'autrefois* (1908). — *The Spectator*, passim. — J. Dennis, *Essay on the Operas after the Italian manner which are about to be established on the English Stage*. — Hogarth (G.), *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England*. — Sutherland Edwards, *The Lyrical Drama*. — Grove, *Dict. of Music*. — Streatfield (R. A.), *The Opera*. — *Oxford Hist. of Music*, vol. III et IV. — Elson (A.), *A Critical History of the Opera*.

3. *Mémoires de Madame de Motteville*, I, ch. XII et XIV. — Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 55-105.

cité. Le 23 mai 1656, il donna à Rutland House, dans Charter House Yard, Aldersgate, la première représentation d'un divertissement qui consistait en « déclamations et musique à la manière des anciens »¹. L'essai était des plus modestes; à vrai dire il s'agissait moins d'une pièce que d'un lever de rideau. C'était une première expérience : allait-elle réussir? Une œuvre considérable aurait sans doute trop fait parler d'elle, éveillé les soupçons et provoqué des mesures de rigueur. A la première, sur quatre cents places, cent cinquante seulement furent occupées; il est vrai que le prix en était assez élevé: il avait été fixé à cinq shillings, sans doute en partie afin d'exclure l'élément populaire et tapageur. Il faut peut-être aussi attribuer le petit nombre des spectateurs à l'appréhension de quelques désordres ou d'une intervention brutale des pouvoirs publics.

A peine la musique finissait-elle de jouer l'ouverture, que les rideaux de la scène furent tirés et Prologue s'avança timidement, honteux, disait-il, de montrer son visage, cherchant à deviner, sur la physionomie des spectateurs, l'accueil qui lui était réservé. Déjà il croit qu'on le regarde de travers, mais la faute en est aux banquettes placées le long des murs de la salle, perpendiculairement

1. *The First Days Entertainment at Rutland-House, By Declamations and Musick : After the manner of the Ancients.* — V. A. Wood, *Athenae Oxonienses*, III, 805, 806 : « At that time tragedies and comedies being esteemed very scandalous by the presbyterians, and therefore by them silenced, he [Davenant] contriv'd a way to set up an Italian opera to be performed by declamations and music. And that they might be performed with all the decency seemliness and without rudeness and profaneness, John Maynard, serjeant at law and several sufficient citizens were engagers. This Italian Opera began in Rutland, house in charterhouse-yard, 'May 23, 1656', and was afterwards translated to the Cock-pit in Drury Lane, and delighting the eye and ear extreemly well, was much frequented for several years. So that he having laid the foundation of the English stage by this his musical drama, when plays were, as damnable things, forbidden, did, after his majesty's restoration, revive and improve it by painted scenes, » etc. — V. Aubrey, *Brief Lives*, II, 208 : « ... (because playes, scil. Tragedies and Comœdies, were in those Presbyterian times scandalous) he [Davenant] contrives to set-up an Opera *Stylo recitativo*, wherein serjeant Maynard and severall citizens were engagers. It began at Rutland house, in Charter-house-yard; next (Scil. anno...), at the Cock-pitt in Drury-lane, where were acted very well *Stylo recitativo*, Sir Francis Drake's..., and the *Siege of Rhodes* (1st and 2nd part). It did affect the eie and eare extremely. This first brought scenes in fashion in England; before, at playes, was only a hanging. » — Aubrey avait sans doute fourni à Wood les notes sur Davenant et la citation des *Brief Lives* explique que Wood entendait par « Italian opera » un opera « *Stylo recitativo* », comme le dit Aubrey. — T. Blount, dans sa *Glossographia*, publiée en 1656, l'année des premiers essais de musique dramatique en Angleterre, définit l'opéra en ces termes : « In Italy it signifies a Tragedy, Tragi-Comedy, Comedy or Pastoral, which (being the studied work of a Poet) is not acted after the vulgar manner, but performed by Voices in that way, which the Italians term *Recitativo*, being likewise adorned with Scenes by Perspective, and extraordinary advantages by Musick. The Common Plays (which are not opera's) are performed *ex tempore* by the Actors, and are but in the nature of *Farces* or *Gigs*, wanting the above mentioned adornments. » — V. encore Dryden, *Of Heroic Plays* (*Essays of J. D.*, edited by W. P. Ker, I, 149).

à la scène. Il prie le public d'excuser cette disposition peu commode des sièges, le manque de place, cette scène aussi peu profonde qu'une armoire. Ce que le passé applaudissait, le présent le blâme, et *vice versa* : la mode est aux longs discours, soit ! l'auteur n'offrira à son public qu'une longue heure de déclamations interminables, graves et moroses comme un manteau de deuil. Le prologue achevé, les rideaux se fermèrent sur l'acteur, et l'orchestre joua un morceau adapté au caractère peu sociable du personnage qui allait paraître en scène : le cynique Diogène. Vers la fin de l'ouverture, les rideaux s'ouvrirent, Diogène et Aristophane parurent dans des rostres dorés et l'on assista à une sorte de réunion contradictoire où chacun des orateurs disserta pour et contre « public entertainment by moral representations ». Les deux discours exposent les avantages et les inconvénients de l'« opéra » et servent surtout à donner au public une idée du divertissement nouveau. Diogène, cela va presque de soi, représente les puritains et se voit réfuté victorieusement par le porte-voix des « honnêtes gens » : Aristophane. Ces deux premières déclamations achevées, les rideaux se refermèrent et des chanteurs, accompagnés par l'orchestre, chantèrent quelques strophes où la sérénité et la sagesse des poètes étaient opposées à l'inquiétude maussade du cynique et de ses disciples. Les deux dernières « déclamations » n'avaient plus rien à voir avec l'opéra : un Parisien et un habitant de Londres vantèrent à tour de rôle la splendeur de chacune des capitales. Ces morceaux font honneur à la pénétration de l'auteur et à l'indépendance de son jugement : les critiques qu'il adresse aux deux peuples frappent encore aujourd'hui par leur justesse ; le ton reste enjoué et railleur sans jamais devenir blessant. Chaque discours fut précédé de musique appropriée à la nationalité de l'orateur, et tous deux furent suivis d'une dernière chanson. L'auteur s'excuse, dans l'épilogue, des longueurs que le public a dû remarquer dans ses tirades ; peut-être certains étaient-ils venus dans l'espoir de voir jouer une pièce, une bonne pièce du bon vieux temps ; mais les fera jouer qui pourra ! « Get them if you can » : c'est le mot de la fin¹.

Somme toute, un prologue et un épilogue en vers, quatre discours formant un total de vingt-huit pages, précédés ou séparés par des chants ou des morceaux d'orchestre : tel est le bilan de ce que Davenant appelle le « Divertissement de la première journée ». « L'éloquence continue ennuie ; » mais le public cultivé avait été si longtemps privé de tout ce qui avait l'apparence d'un drame qu'il s'estima sans doute heureux de pouvoir « subir » quatre discours prononcés du haut de la scène. La musique, il est vrai, constituait à elle seule une attraction suffisante, car elle était l'œuvre de quatre

1. C. S. P., 1655, 1656 (Interregnum), vol. CXXVIII, a. 108. 23 mai 1656. — Pièce justificative n° 14.

compositeurs, dont deux célèbres dans l'histoire du ballet : George Hudson, Captain Henry Cook, Doctor Charles Coleman et Henry Lawes. Parmi les chanteurs se trouvaient Edward Coleman et sa femme. Les appréhensions du public firent place à la curiosité et à l'enthousiasme; les représentations, qui duraient une heure et demie, deux heures, se prolongèrent pendant dix jours, et, pour l'époque, c'était un véritable succès¹.

Ce premier essai, « l'étroit sentier, qui, selon le mot de l'auteur, menait aux champs élyséens de l'opéra, » avait donc parfaitement réussi. En septembre, l'on toucha à cette terre promise; mais, avant d'y pénétrer, Davenant avait encore pris de minutieuses précautions. Il avait rédigé en août le livret de son opéra pour le soumettre, le 3 septembre, à peine sorti des presses de l'imprimeur, à l'examen de sir B. Whitelocke, le même qui, vingt-trois ans auparavant, avait été chargé de recruter les musiciens du fameux ballet de Shirley². C'est sans doute dans le courant du mois que fut donné *Le Siège de Rhodes*³. L'auteur, pour éviter d'employer l'un ou l'autre des termes proscrits, appela sa pièce une « représentation selon les règles de l'art de la perspective dans le décor, avec des paroles chantées en récitatif »⁴. La tragédie fut en effet chantée d'un bout à l'autre avec des morceaux d'orchestre aux différentes entrées, car l'auteur avait évité la division en actes et scènes sans doute par mesure de prudence. La musique vocale était l'œuvre de H. Lawes, Captain Cook et Matthew Lock; le docteur Charles Coleman et George Hudson avaient composé la musique instrumentale. Au nombre des chanteurs se trouvaient Henry Purcell, le père du grand compositeur anglais, Edward Coleman et sa femme qui fut sans doute la première Anglaise à paraître sur une scène publique. Davenant s'excuse dans sa préface de s'être borné à sept rôles, mais déclare qu'il y a été forcé par la lenteur du récitatif et les faibles dimensions de la scène; celle-ci n'avait pas en effet cinq mètres de profondeur « y compris les passages réservés à la musique ». Les décors changeaient cinq fois : ils étaient de Webb,

1. C. S. P., 1655, 1656 (Interregnum), vol. CXXVIII, a. 108. 23 mai 1656. — Pièce justificative n° 14.

2. Davenant date sa Préface au lecteur du 17 août. — Whitelocke, *Memorials*, p. 650, b.

3. Wheatley, *L. P. P.*, à Rutland House, dit que le livret du premier divertissement fut publié le 3 septembre, anniversaire de Cromwell, comme un compliment à ce dernier; mais il ne donne aucune preuve du fait; ne confond-il pas cette date avec celle du livret du *Siège de Rhodes*, soumis le 3 septembre à Whitelocke? L'édition du premier divertissement est datée 1657, sans doute antidatée, et l'exemplaire du British Museum porte à la plume, dans l'écriture du temps, la date 22 Nov. 1656 (1657 ayant été barré).

4. *The Siege of Rhodes. Made a Representation by the Art of Prospective in Scenes, And the Story sung in Recitative Musick. At the back part of Rutland House, in the upper end of Aldersgate Street, London.*

parent d'Inigo Jones et son exécuteur testamentaire¹. Le sujet de la pièce était « héroïque » : Davenant, en effet, dans son divertissement précédent, avait défini l'opéra « une représentation des actions des héros », et, dans sa préface, il affirme avoir choisi ce sujet en vue d'encourager la vertu, en particulier le courage et l'amour conjugal².

Telle est l'histoire du premier opéra anglais; les principaux artistes, Davenant, Lawes et Coleman, avaient été préparés par leur collaboration antérieure aux ballets de la cour. Webb lui-même avait sans doute profité de l'expérience de son illustre parent et peut-être consulté ses croquis et ses plans. En écrivant *Le Siège de Rhodes*, Davenant avait fait pour ainsi dire d'une pierre deux coups, car sa pièce était non seulement le livret du premier opéra, mais encore la première de ces pièces dites « héroïques » si en vogue à la Restauration. Seize ans plus tard, Dryden, dans son *Essai sur les pièces héroïques*, écrit qu'elles prirent naissance en Angleterre avec *Le Siège de Rhodes* de sir William Davenant³.

Au fond, Davenant avait surtout en vue de restaurer le drame en Angleterre, et, en 1658, il s'enhardit jusqu'à s'installer dans un des anciens théâtres, le Cockpit, où il donna deux pièces : *La Cruauté des Espagnols au Pérou* et *L'Histoire de Sir Francis Drake*⁴, mais toujours sous le nom d'opéras. Il ne faudrait pas croire en effet que la vigilance du gouvernement se fût relâchée : dans sa délibération du 21 décembre 1658, il fut question d'un « opéra » au Cockpit; mais Davenant ne semble pas avoir été sérieusement

1. To the Reader. — A la Restauration, quand les décors furent définitivement adoptés, il fallut rebâtir les théâtres : Davenant, *The Playhouse to be let* (circa 1663), act. I :

We'll let this Theatre and build another, where
At a cheaper rate, we may have room for Scenes.

2. Dans la pièce, telle qu'elle fut représentée en 1656, les sentiments et l'expression sont cornéliens : Villerius presse Alphonso de fuir l'approche des Turcs pour rejoindre sa fiancée :

VILLERIUS.

Honour is colder Vertue set on fire :

ALPHONSO.

My Honour lost, her Love would soon decay.

Ianthe, captive de Mustapha, est traitée par lui avec le plus grand respect, et Solyman, tout jaloux de la noble courtoisie de son subordonné, s'écrie :

... how didst thou dare
In vertuous Love thus to transcend thy Lord?

et il met Ianthe en liberté, etc. — Dryden, *Of Heroic Plays* (*Essays*, éd. W. P. Ker, I, 149) : « ... he heightened his characters (as I may probably imagine) from the example of Corneille and some French poets. »

3. *Id.*, 149, 150

4. Ces deux pièces et deux autres forment *The Playhouse to be let* (l'ordre chronologique en est renversé).

inquiété¹. Procédant toujours avec prudence et habileté, il avait eu soin de choisir des sujets qui ne pouvaient manquer d'être populaires; cela est vrai surtout du premier, qui venait bien à son heure, au moment où l'Angleterre et l'Espagne étaient en guerre. Le tableau de la fin, où l'on voyait les troupes anglaises mettre les Espagnols en déroute pour délivrer les Péruviens de leur joug cruel, dut être accueilli par la foule avec le plus vif enthousiasme. C'était une victoire purement imaginaire, et l'auteur le reconnaît tout le premier : « Les Anglais, dit-il, n'avaient point découvert le Pérou au moment où les Espagnols commençaient à l'envahir; » mais qu'importe ! elle « peut passer, ajoute-t-il, pour une vision du vénérable pontife des Incas » qui est en quelque sorte le protagoniste de la pièce. Avec de tels moyens, l'on peut tout arranger; et puis ne s'agit-il pas avant tout de flatter l'amour-propre national des spectateurs ?

La première pièce se rapproche plutôt du divertissement du 23 mai 1656. Elle est divisée en six entrées, toutes faites sur le même modèle. Elles commencent par une ouverture en musique qui annonce le changement de la décoration. Le grand prêtre des Incas récite ensuite une tirade assez générale sur la félicité de son peuple avant l'invasion espagnole, ou quelque lieu commun de ce genre ; au moment où le morceau tire à sa fin, celui qui accompagne le vénérable pontife exécute une cabriole ou quelque saut périlleux à la grande joie du parterre. Enfin, l'entrée se termine par une danse mêlée de gestes étranges qui rappellent les « Antimasques » du bon vieux temps : gambades de deux singes sur la côte, danse des Péruviens qui expriment leur étonnement à la vue de la flotte espagnole, sarabande des Espagnols victorieux qui s'accompagnent de leurs castagnettes.

L'Histoire de Sir Francis Drake conservait la division par entrées ainsi que les danses : elle était moins régulière, moins monotone

1. *C.S.P.*, 1658, 1659 (Interregnum), p. 225 (vol. CLXXXIV, 21 déc. 1658, Index to notes of proceedings in the Council). — Il y avait une détente et le Protecteur lui-même se montrait moins strict : au mariage de sa fille avec le petit-fils du comte de Warwick, il y eut une fête à Whitehall « where they had 48 violins and 50 trumpets and much mirth with frolics, besides mixt dancing (a thing heretofore accounted profane) till 5 of the clock yersteday morning » (*H. M. C. Ap. Vth Rep.*, p. 177. W. Dugdale to J. Langley of Trentham, 14 nov. 1657). — *Id.*, p. 183 (Mr. Aylloffe's letters), 17 nov. 1657. — Collier, II, 48, cite un extrait du *Public Intelligencer* du 20-27 déc. 1658, d'après lequel une enquête fut ordonnée sur l'opéra « shewed at the Cockpit in Drury Lane » et un rapport dut être dressé sur la nature de l'ouvrage, les autorisations obtenues, et en général sur « the acting of stage plays », ce qui semble impliquer l'existence de représentations clandestines ou non autorisées. (Cromwell était mort le 3 septembre 1658; peut-être redoubla-t-on de sévérité après sa mort.) — V. Malone, III, 247, une pétition de Henry Herbert, Master of the Revels, à Charles II : « ... but Sir William D'Avenant, Knight, obtained leave of Oliver and Richard Cromwell to vent his operas. »

et artificielle, devrais-je dire, et, par le nombre des personnages et le dialogue chanté¹, elle faisait songer au *Siège de Rhodes*.

Davenant avait fait les frais d'une belle décoration. Comme dans les ballets et *Le Siège de Rhodes*, le cadre de la scène était approprié au sujet de la pièce. Il se composait d'une arcade en haut de laquelle se voyait un bouclier antique avec le nom du lieu de la scène : « Pérou. » Plus bas, deux autres écussons portaient les armes des Incas et de la maison d'Autriche. Toute cette mise en scène resservit pour *L'Histoire de Sir Francis Drake*. L'entreprise de Davenant dut paraître bien hardie à bon nombre de personnes, qui s'imaginèrent probablement que les places seraient au-dessus de leurs moyens; peut-être aussi étaient-elles encore sous l'impression du prix élevé que l'auteur avait fixé pour ses premières tentatives; bref Davenant crut devoir les rassurer en faisant suivre le livret de cette petite note significative : « En dépit des grands frais occasionnés par les décors et les autres ornements de ce divertissement, il y a bon nombre de places à un « shilling », et l'on commencera à trois heures très exactement. »

Le théâtre s'enrichissait ainsi des riches dépouilles du « Masque ». Décors ingénieux et splendides, musique composée et exécutée par les artistes les plus en renom, danses et pantomimes de l'« Antimasque », cantatrices (en attendant les comédiennes), tout ce qui était alors l'apanage des fêtes de cour et en particulier des ballets, est désormais tombé dans le domaine commun.

L'année suivante, Charles II rentrait en Angleterre. A son avènement, le duc de Newcastle, son ancien précepteur, lui remit une sorte de mémoire sur les usages et les traditions de la cour de son père; il engageait en particulier le nouveau souverain à ne pas oublier les ballets de la nuit des Rois². Charles II semble n'avoir tenu aucun compte des conseils de son précepteur, et, le soir des Rois, il lança les dés pour ouvrir le jeu, non qu'il fût lui-même très joueur, mais cette passion faisait rage à sa cour³. Les autres plaisirs étaient le bal et les pièces données au théâtre de la cour, le Cockpit, et parfois jouées par des personnes de qualité. Le 4 janvier 1668, Pépys mentionne dans son *Journal* la représentation de la veille, *L'Empereur des Indes*, de Dryden, où figuraient le duc de Monmouth et plusieurs dames. L'on vit plus tard la princesse Anne prendre le rôle de Samandra dans la *Mithridate* de Lee. Les amateurs

1. Evelyn, *Diary*, 5 mai 1659, dit avoir assisté à un « new Opera, after the Italian way, in recitative music and sceanes, much inferior to the Italian composition and magnificence; but it was prodigious that in a time of such public consternation such a vanity should be kept up or permitted. »

2. Airy (O.), *Charles II*, p. 112.

3. Jusserand, *A French Ambassador at the Court of Charles the Second*; Evelyn, Pepys, *passim*.

étaient formés et « encadrés » par des comédiens : Mrs. Betterton, femme du grand acteur, se chargea de faire étudier à la princesse son rôle dans la pièce de Lee¹. En 1675, l'on joua à la cour la *Calisto*, de Crowne, pièce mythologique à laquelle son auteur donna le nom de « Masque ». Evelyn l'appelle tour à tour une comédie et une pastorale, et, en effet, elle se rapprocherait plutôt des pastorales jouées par Henriette-Marie. C'est un « Masque » sans « Masquers », où l'on ne retrouve pas trace des grandes lignes du spectacle telles qu'elles avaient été marquées par Jonson et conservées par ses successeurs. La pièce de Crowne était un divertissement de cour quelconque, composé pour être joué par les princesses Marie et Anne, ainsi que d'autres dames dont deux des maîtresses du roi. Le sujet était scabreux et mal choisi pour des jeunes filles, puisqu'il traitait de l'amour de Jupiter pour la chaste nymphe Calisto. La fâcheuse maladresse de Crowne s'accusait plus encore dans un certain passage où le père des dieux, dont le rôle avait été heureusement pris par Henrietta Wentworth, faisait en ces termes l'apologie de l'inconduite du souverain : « Je vais chasser de mon cœur les soucis de l'État et n'avoir pour pensées que des pensées d'amour. » La pièce est mortellement ennuyeuse, et toutes les excuses de Crowne sur son inexpérience et le peu de temps dont il disposait ne la rendent pas plus divertissante. Une décoration des plus riches et de somptueux costumes ne purent compenser les fautes de l'auteur. Ce prétendu « Masque » n'eut point de successeurs, Colley Cibber est formel à cet égard².

En revanche, l'on revint aux mascarades du bon vieux temps, sans décors ni libretti³ : l'une d'elles a été immortalisée dans les *Mémoires du chevalier de Grammont*. La mésaventure du bel habit à la française perdu dans les sables mouvants de Calais, le récit de Grammont en présence de toute la cour, les malicieux tours joués par M^{lle} d'Hamilton à Mrs. Muskerri et Miss Blagge, sont vraiment trop connus pour être repris dans ces pages. Ces mascarades se composent d'un certain nombre de gentilshommes et de dames revêtus de déguisements (celle à laquelle prit part Grammont représentait les diverses nations) qui dansent d'abord entre eux,

1. Evelyn, *Life of Margaret Godolphin*, p. 14, 15. — Cibber, *Apology*, ch. V.

2. Evelyn, *Diary*, 15 et 22 déc. 1674. — *Life of Marg. God.*, 64-68. — Beljame, 102-104. — Comptes des costumes de Calisto, MS. Ad. 27588. — *Apol.*, ch. xvi : « After the Restoration of Charles II some faint Attempts were made to revive these Theatrical Spectacles at Court; but I have met with no Account of above one Masque acted there by the Nobility; which was that of Calisto written by Crown... »

3. Dryden, *Rival Ladies*, III, 1 (1664), présente un masque; l'un des personnages de la pièce demande la suppression des tirades :

..... desire them
They would leave out the words,
The poetry of the foot takes most of late.

puis avec les spectateurs. Grammont dit en effet que l'on passa des danses à la française aux contre-danses, et que lorsque « ceux qui étoient de la mascarade en eurent dansé quelques-unes, le roi trouva bon de mettre en jour les troupes auxiliaires pendant qu'on se reposeroit. Les filles de la reine et celles de la duchesse furent menées par ceux qui étoient de la mascarade. » Bientôt « Masque », « Masquerade » et « Ball » sont employés comme synonymes de ce que nous appelons aujourd'hui un « Bal masqué »¹.

Ces mascarades ou bals masqués jouirent du plus vif succès : ils se prêtaient à merveille aux aventures galantes, et cela même leur assura une vogue de plus en plus grande et scandaleuse. Addison, dans *Le Spectateur*, s'éleva contre les abus de toutes sortes, débauches, actes de brutalité, rixes et bagarres, dont ces fêtes étaient l'occasion². Elles n'en subsistèrent pas moins et fournirent matière, dans les correspondances du XVIII^e siècle, à des anecdotes piquantes et révoltantes, à des protestations indignées. George I^{er} les sanctionne de sa présence : il y reste jusqu'à cinq heures du matin. Certains évêques ne craignent pas d'attaquer le souverain ; mais, têtue comme un Allemand, celui-ci répond à leurs remontrances en déclarant que tant qu'il y aura des mascarades, il y assistera. Il eût été plus prudent de dire que tant qu'il vivrait il y en aurait, car, trois ans plus tard, il mourut, et les mascarades continuèrent sans lui et malgré la désapprobation de ses successeurs. La cour de George III n'encouragea plus ces amusements, et en 1760, le roi exprima le désir que les personnes à son service n'y fussent point présentes³.

Le 26 novembre 1661, Evelyn écrivait dans son *Journal* : « J'ai vu jouer *Hamlet, prince de Danemark* ; mais les vieilles pièces ont commencé à dégoûter cet âge raffiné par le long séjour de Sa Majesté à l'étranger⁴. » Aussi bien la cour donnait le ton et la présence du roi dans les théâtres publics dut exercer une grande influence sur le drame de la Restauration⁵. Il ne faut cependant point perdre de vue que le goût du public pour les spectacles était déjà très vif avant la guerre civile. Il avait même provoqué

1. Evelyn, 18 fév. 1667 : « I saw a magnificent ball or masque in the Theater at Court. » — Davenant, *The Man's the Master*, prol. :

No country lady ever yet did ask
Such shrewd advice before a ball or masque,
When curious dressing is the court's great task.

2. *Spectator*, n° 8 (9 mars 1711). V. les notes de l'éd. de Mr. Gregory Smith. — *The Guardian*, n° 154 (7 sept. 1713).

3. *H. M. C. MSS. of the Duke of Portland*, II, p. 60 ; VII, p. 393, 417, 420, 427, 460. — *MSS. of the Earl of Carlisle*, p. 36, 48, 241, 242, etc.

4. V. encore Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres*, p. 40, n. 4.

5. Charles II avait assisté à la première de la reprise du *Siège de Rhodes*. — Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 34.

plus d'une attaque de la part de Jonson ou de Shirley¹. Davenant avait réveillé cette passion par ses opéras et réussi à la développer en la satisfaisant. Décors et actrices sont des nouveautés et font fureur². Chansons, musique, danses et pitreries tiennent une place des plus importantes dans ces pièces de Davenant, et telle d'entre elles, *La Cruauté des Espagnols au Pérou*, équivaut presque au programme d'une soirée au Palace ou tel autre des « music-halls » de Londres.

Il ne pouvait être question après cela de revenir en arrière, et le vieux répertoire, dont il fallait bien se contenter en attendant les pièces nouvelles, dut être remanié, « rajeuni » et enjolivé³. Davenant, tout le premier, fond ensemble deux comédies de Shakespeare, *Mesure pour mesure* et *Beaucoup de bruit pour rien*, et tire de cette audacieuse combinaison une pièce nouvelle, *La Loi contre les Amants*, dont les contemporains se soucient sans doute aussi peu que des deux pièces qui la composent. Evelyn la cite sans commentaires; Pépys est surtout intéressé par le jeu des acteurs, en particulier par une sarabande chantée et dansée par une petite fille qui faisait claquer gaiement ses castagnettes. La troupe venait de perdre la fameuse Roxalana, et Pepys donne à entendre que sans l'attraction de la petite danseuse et de ses castagnettes qui produisaient, au dire même de l'auteur, l'effet d'un « concert d'écureuils cassant des noix », c'en était fait de la pièce et des bénéfices de la troupe⁴. Davenant retouche ensuite *Macbeth* et en fait un drame « de la nature d'un opéra » (*in the nature of an opera*)⁵, dont Locke composa la musique. Pepys reconnaît que le sujet en est fort tragique; mais son principal mérite est de se prêter à merveille aux divertissements⁶. Enfin Davenant et Dryden s'attaquèrent à *La Tempête*. Représentée en 1667, la pièce parut « des plus naïves » à Pepys : il fut surtout frappé par un effet musical qui était « rudement joli » (*mighty pretty*), et il conclut la relation de la journée par cette déclaration quelque peu normande : « la pièce n'est guère spirituelle, elle est pourtant au-dessus de l'ordinaire⁷. » D'après la préface de Dryden, l'on voit que Davenant était surtout responsable de ces remaniements : dès la première page,

1. *The Alchemist*, dedic. — *Catilina*, id. — *Bartholomew Fair*, induct. — Shirley, *Love in a Maze*, IV, II.

2. Beljame, ch. I, paragraphes IV et V.

3. Beljame, p. 39, sur les doléances des auteurs au sujet de l'abus de la mise en scène et de la musique; *id.*, 39, 40, 58.

4. Pepys, 18 fév. 1662. — Evelyn, 17 déc. 1662. — *The Law Against Lovers*, IV, 1 :

..... those castanietos sound
Like a concert of squirrels cracking of nuts.

5. Downes, p. 33.

6. 7 janv. 1667.

7. 7 nov. 1667.

l'on constate que la liste des personnages s'est beaucoup allongée : à Miranda, fille de Prospéro, qui, dans la pièce de Shakespeare, n'a jamais vu d'autre homme que son père, Dryden et Davenant opposent un certain Hippolito qui n'a jamais aperçu une femme. La comédie est encore précédée d'un prologue qui se termine par une polissonnerie dans le goût du temps. Miranda, la pure Miranda, débite des naïvetés d'enfant terrible et tient des propos de demi-vierge¹ : toute l'atmosphère de la féerie de Shakespeare est empestée par le souffle impur de l'époque. Shadwell met le comble aux profanations de Davenant et de Dryden² ; mais ses efforts sacrilèges se portent surtout sur la mise en scène et la musique. Celle-ci est composée par Locke et G.-B. Draghi, et *La Tempête* se trouve transformée « en une sorte d'opéra »³. Le charmant petit « Masque » dans la pièce de Shakespeare est remplacé par un fastueux ballet qui paraît sans doute beaucoup plus beau aux contemporains que l'exquise vision de Prospéro⁴.

Le « Masque » sert ainsi à satisfaire cette rage des divertissements : on remplace dans les vieilles pièces les ballets qui s'y trouvent par d'autres plus importants et dans le goût du temps. Shadwell se distingue encore une fois dans sa version de *Timon d'Athènes*⁵ où il substitue à la courte tirade et à la danse de la pièce originale, des entrées de bergères, de nymphes, de Ménades et d'Égipanes dont les unes prennent parti pour l'Amour, les autres pour Bacchus. Le débat est d'ailleurs assez peu courtois, et, à entendre les chansons des deux factions rivales, l'on est tenté de croire que ces nymphes ont fréquenté les tavernes et les bouges de Londres⁶. Ailleurs,

1. V. la fin du premier acte, acte II, sc. I, III, etc.

2. Scott, dans son éd. de Dryden, Maidment et Logan dans celle des œuvres dramatiques de Davenant, ont attribué à Dryden et Davenant la version de Shadwell. Signalé par Mr. Barclay Squire dans *Purcell's Dramatic Music (Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, 1904)*, p. 551-555, le fait a été le sujet d'une communication spéciale de M. E. B. Wheatley, *Athenæum*, n° 4115, 8 sept. 1906.

3. Downes, p. 33. La musique du Masque était peut-être de Purcell. V. Barclay Squire, *ibid.*

4. Shadwell s'écrie dans l'épilogue de *Psyché* :

Gallants you can tell
No Foreign Stage can ours in Pomp excel.

le rôle du poète, d'après Shadwell, se borne à expliquer au public le sens des machines ou du décor.

His bus'ness now is to shew splendid Scenes,
T'interpret 'twixt the Audience and Machines.

5. Shadwell se vante dans sa préface d'avoir tiré une pièce de l'œuvre de Shakespeare : il a donné à son méfait ce titre significatif : *The History of Timon of Athens, the Man-hater... Made into a Play*. La musique du Masque était de Purcell.

6. Act. II. Les Nymphes aux Bacchantes :

« Go drivell and snore with your fat God of Wine
Your swell'd faces with Pimples adorning, » etc.

l'on intercale des ballets dans des pièces où il n'y en avait point : le *Dioclétien* de Beaumont et Fletcher se termine pas un grand spectacle imaginé par le célèbre acteur Betterton. Enfin l'on insère des « Masques » dans les pièces nouvelles; il n'y en a pas moins de deux dans *The Step mother*, de Stapleton¹; Dryden en use dans *The Rival Ladies*; Crowne et d'autres en abusent²; ce ne sont plus que des intermèdes quelconques ou même informes. Qu'importe? Quelques dieux, ou des abstractions morales, une série de chansons à double sens, une ou deux danses enlevées par de jolies filles en robes courtes ou habillées en hommes, il n'en faut pas davantage pour contenter le roi et sa cour, faire salle comble et de belles recettes³.

Tandis que d'une part le « Masque » tombait au rang d'un banal et vulgaire intermède, il était d'autre part absorbé, si je puis dire, et remplacé par les diverses formes du drame lyrique : l'opéra dramatique et l'opéra proprement dit⁴. Dryden était embarrassé pour définir les pièces du type de *La Tempête* telle que Davenant et lui l'avaient remaniée. « C'est une tragédie, écrit-il, mêlée d'opéra ou un drame, composé en vers blancs, orné de décors, de machines, de chansons et de danses; mais on ne peut pas, à proprement

1. Acte III, Apollo's Mask. Acte IV, Diana's Mask. Il y a un divertissement par acte. La musique était de Locke.

2. Dryden insère une mascarade dans le *Marriage à la mode* et s'empresse, dès le prologue, d'en aviser le public :

... for we shall show to-day
A masquing-ball to recommend our play.

3. Beljame, 33-36. — Downes, p. 23, Dryden, *The Wild Gallant*, prologue :

... your play is ill designed
It should have been but one continued song,
Or at the least a dance of three hours long.

V. épilogue de *Tyrannic Love*, qui fit, dit-on, la fortune de Nell Gwynn. V. celle de *The Maiden Queene*, récitée par Mrs. Reeve en habits d'homme :

Here, we presume, our legs are no ill sight,
And they will give you no ill dreams at night.

4. Dryden, Preface to *Albion and Albanus*. (Dryden, *Essays*, ed. W. P. Ker, I, 278.) — Cibber, *Apol.*, ch. iv (p. 79) : « ... the better Actors (which the King's seem to have been allowed) could not fail of drawing the greater Audiences. Sir William Davenant, therefore, Master of the Duke's Company, to make Head against their Success, was forced to add Spectacle and Musick to Action; and to introduce a new Species of Plays, since call'd Dramatick operas, of which Kind were the Tempest, Psyche, Circe, and others, all set off with the most expensive Decorations of Scenes and Habits, with the best Voices and Dancers. » A vrai dire, le genre date d'avant la Restauration et le *Royal Slave* de Cartwright (1636) est un Dramatic Opera, quoique les divertissements soient moins exagérés : il comprend huit décors successifs ou « Appearances », de nombreux chants, au moins un intermède musical par acte, un Antimasque d'esclaves et de courtisanes, qui dansent « in their cripple postures », enfin un Masque de guerrières.

parler, l'appeler un opéra puisque le récit n'est pas chanté. » Ce genre hybride procède en droite ligne du « Masque » auquel il emprunte tous ses éléments. Il n'est pas possible de feuilleter le livret de la *Circé*, de Charles Davenant, sans en être aussitôt frappé : les points communs, les réminiscences même sautent aux yeux. *Circé*, la *Circé* du « Masque » de Browne et de *Tempé rendu aux Muses*, est évoquée une fois de plus : l'on est en pleine magie, en plein merveilleux ; l'on entend des incantations, l'on voit des apparitions, l'on est épouvanté par des Furies. Le palais de l'enchanteresse s'offre une fois encore aux regards, et les Sirènes, les nymphes de la magicienne, chantent et nous charment. Comme dans les « Masques », les musiciens sont des prêtres qui invoquent les dieux, et ceux-ci répondent aussitôt à leur appel. Pluton conduit dans les airs son char traîné par des chevaux noirs ; il est suivi de Diane ; Apollon enfin se dresse sur le Parnasse. A la mort d'Orphée, le Parnasse disparaît ; les bons et les mauvais rêves dansent de véritables « Antimasques » ; bref, n'était la construction ou bien encore les proportions, ce serait un ballet¹.

Mais le « Masque » était trop limité, trop étriqué ; les compositeurs s'y sentaient trop à l'étroit ; sa construction même les gênait. L'opéra dramatique avait l'avantage de laisser aux musiciens plus de liberté et de ne pas trop exiger du public. Depuis la reprise du *Siège de Rhodes* (1662), l'opéra proprement dit semble stationnaire. Quand Matthew Locke publie la musique composée pour la *Psyché*, de Shadwell, il l'intitule *L'Opéra anglais* : il s'est cru autorisé, dit-il, à donner ce titre à son œuvre, bien que « toute la tragédie ne fût pas en musique » ; mais il a « prudemment considéré » que si l'Italie est la patrie de la musique et de l'opéra, il n'en est pas de même de l'Angleterre : il a donc mêlé la musique à des dialogues, ce genre mitigé étant plus conforme au génie de son pays².

Le second opéra anglais paraît avoir été l'*Albion et Albanus*, de Dryden et Grabut, représenté en 1685³. Le poète expose dans sa préface sa conception de l'opéra : « C'est, dit-il, une histoire poétique, une fiction, représentée à l'aide de la musique vocale et instrumentale, rehaussée de décors, de machines et de danses. Les personnages supposés de ce drame musical sont en général surnaturels, c'est-à-dire les dieux, les déesses, les héros qui en descendent et qui seront à un moment donné comptés parmi eux. Le sujet, dépassant les limites de la nature humaine, admet ces actions

1. *Circé, a Tragedy*. — Downes, p. 36.

2. *The English Opera; or the Vocal Musick in Psyche*, etc.

3. La date de l'opéra de Purcell, *Dido and Æneas*, a été établie par Mr. Barclay Squire d'une manière approximative, 1688 à 1690. L'œuvre a donc été composée beaucoup plus tôt qu'on ne le supposait avant ses travaux. *Purcell's Dram. Mus.*, p. 513.

merveilleuses et surprenantes que les autres pièces rejettent... » « J'ai dit, écrit-il encore, que les personnes représentées dans les opéras sont en général des dieux, des déesses, les héros qui en descendent et que l'on suppose être l'objet de tous leurs soins. Cela n'empêche pas d'introduire parfois, sans nuire à la grâce du spectacle, des personnages plus modestes, surtout s'ils appartiennent à ces premiers siècles que les poètes appellent l'âge d'or, quand, en raison de leur innocence, ces heureux mortels étaient supposés entretenir avec les dieux des relations plus intimes. L'on pourrait par exemple fort bien admettre des bergers, car leur vocation est innocente et heureuse entre toutes; les loisirs de leur doux métier leur laissent tout le temps de composer des vers et d'être amoureux, et, sans un peu d'amour, il n'y a point d'opéra possible¹. »

La conception de Dryden n'a donc rien de commun avec celle de l'auteur du *Siège de Rhodes*: il a en vue les œuvres italiennes et françaises faites de merveilleux et de galanterie². Dryden, dans cette brève histoire du genre esquissée dans sa préface, ne mentionne même pas l'œuvre de Davenant; l'on a d'ailleurs déjà vu qu'il la considérait comme la première en date des pièces héroïques. L'opéra de Dryden n'en est pas moins une œuvre originale et assez particulière: elle ne ressemble guère aux opéras étrangers dont il avait entendu parler ou qu'il avait pu voir représenter à Londres. Il avait d'abord songé à faire une sorte de lever de rideau pour une pièce du genre de *La Tempête*, mais l'œuvre avait peu à peu pris les proportions d'un drame et pouvait servir, à elle seule, à remplir une soirée.

C'est une représentation allégorique de la Restauration et des principaux événements du règne de Charles II. Le roi y figure sous le nom d'Albion; le duc d'York, sous celui d'Albanus; leur cortège est formé de divinités et d'abstractions morales. Dieux, déesses, héros, allégorie des événements du temps ou du jour, compliments et flatteries: autant de choses qui font tout de suite songer aux ballets et en particulier au *Triomphe de Neptune*, par Jonson, à l'apothéose du retour d'Albion (Charles) des côtes d'Hespérie. Dryden connaissait les « Masques » de Jonson, car il les cite de-ci de-là dans ses diverses préfaces: il ne pouvait manquer d'avoir entendu parler de ceux de son ancien

1. Preface to *Albion and Albanus*.

2. V. Saint-Evremond, *Lettre sur les Opéras*. — Dryden connaissait au moins par ouï dire les opéras français ou italiens; il avait peut-être rencontré Cambert, chassé de France par les intrigues de Lulli en 1672. (*Oxf. Hist. of Mus.* xvii Cent., p. 295.) Il avait en tout cas été renseigné de première main par Grabut, qui était venu à la cour d'Angleterre avec Cambert (Rolland, *L'Opéra en Europe*, p. 297) et, au dire de Dryden, était « acquainted with all the performances of the French operas ». — V. Evelyn, *Diary*, 5 janv. 1674. — Pepys, *Diary*, 12 fév. 1667.

collaborateur, Davenant, en admettant qu'il ne les ait point lus. Le meilleur moyen de se rendre compte de tout ce que Dryden doit aux « Masques » est d'analyser à grands traits le livret de son opéra et de signaler en passant les réminiscences trop nombreuses ou trop précises pour être fortuites.

Au lever du rideau, l'on est au cœur de Londres, sur une belle voie bordée de palais et menant au Royal Exchange. Ce décor ressemble à ceux de certains ballets, qui reproduisent des paysages familiers aux spectateurs : Londres, la Tamise ou bien encore le château de Windsor. Deux personnages sont en scène : Augusta, c'est-à-dire Londres, et Tamesis qui avait jadis figuré dans le *Ballet de beauté* ; tous deux semblent accablés par la douleur. Soudain, Mercure, l'infatigable messenger, fait son apparition sur un char traîné par des corbeaux ; il vient s'assurer de la peine et du repentir d'Augusta, coupable d'infidélité envers son royal époux. Mercure lui rend l'espoir, et sa suite danse de joie en entrevoyant un avenir de paix et de bonheur. Mais voici Démocratie et Zelota, les deux séducteurs d'Augusta, qui viennent solliciter de nouvelles faveurs : elle résiste à ces sinistres imposteurs ; malheureusement ils sont les plus forts. Au moment où ils menacent de lui faire violence, Archon, c'est-à-dire Monk, vient à son secours et annonce le retour d'Albion. Mercure lui remet son caducée et il endort Démocratie et Zelota qui cèdent malgré eux au charme, tout en jurant vengeance. Les deux monstres s'affaissent sur un double piédestal « décoré des images de l'Hypocrisie et du Fanatisme », qui monte de dessous la scène et s'enfonce ensuite avec eux. La joie règne partout : Tamesis appelle ses « joyeux gars » les mariniers du roi et du duc, et ils viennent danser comme jadis dans le troisième ballet de Campion ou le *Triomphe de Neptune*, de Jonson : c'est un véritable « Anti-masque ». Enfin, pour clore le premier acte, voici l'apothéose classique des derniers « Masques » : le ciel s'ouvre, Junon apparaît dans une machine traînée par des paons ; en descendant, cette machine s'ouvre, les oiseaux font la roue et décorent ainsi tout le fond de la scène. La déesse annonce que Jupiter a décidé de réconcilier Augusta et Albion. Iris survient sur ces entrefaites et décrit l'arrivée d'Albion. Les divinités, leur rôle fini, remontent dans l'Olympe. Le décor est modifié en partie et montre les arcs de triomphe érigés pour le couronnement : Albion, Albanus et Archon paraissent en scène, et le premier acte se termine par une nouvelle réminiscence du dernier ballet de Campion : l'entrée des quatre parties du monde qui se réjouissent de la Restauration d'Albion.

Le second acte s'ouvre aux enfers : Pluton et les Furies reçoivent les doléances de Démocratie et Zelota. Leurs projets de vengeance et leurs complots font songer à deux œuvres bien différentes, mais que le poète avait certainement en mémoire : le *Paradis perdu*

et le *Masque des Reines* avec son « Antimasque » de sorcières¹. Alors ces puissances du mal, aidées par Alecto, conspirent contre Albion, et l'on voit s'élaborer la fameuse « conjuration papiste » de Titus Oates. Toutes les dispositions étant prises, la joie des réprouvés éclate et une danse de démons met fin à cet « Antimasque ». Le décor change, l'on est de nouveau sur terre et en présence d'un paysage bien connu : les bords de la Tamise, Whitehall, plus loin Millbank et Lambeth. Le bonheur d'Augusta n'a pas été de longue durée, elle paraît en proie à une vive souffrance, car de son sein gauche pend l'un des serpents d'Alecto; elle croit avoir perdu l'amour d'Albion, elle est jalouse, elle veut haïr. Démocratie et Zelota, dissimulés sous les traits d'un patriote et de la Religion, viennent la tenter dans ce moment critique, lui parlent d'un autre souverain, des craintes d'invasion répandues parmi le peuple, du départ d'Albanus, suspect aux yeux de tous. Ce sont là autant d'allusions bien nettes au « Popish plot », aux projets d'invasion de l'Angleterre par les troupes françaises, à la panique populaire, aux accusations lancées contre le duc d'York qui voulait, disait-on, se défaire de son frère et monter sur le trône pour y restaurer de force la religion catholique. Albion, de son côté, déplore ses malheurs et désespère de pouvoir jamais régner en paix, lorsque Mercure descend pour lui conseiller d'accepter l'épreuve du départ d'Albanus. Les deux frères se disent adieu en admirant la splendide matinée qui présage une journée radieuse. Ce beau jour qui se lève, c'est l'apothéose de la fin du second acte : les cieux s'ouvrent encore une fois, et l'on voit rayonner le char resplendissant du soleil. Phébus, dieu consolateur, annonce aux deux frères que l'épreuve n'est que passagère, et se dérobe aussitôt aux regards. A son tour, Neptune s'élève des profondeurs des flots avec son escorte de rivières, de tritons et de nymphes de la mer; ce spectacle rappelle le *Ballet de noirceur* avec Oceanus, les tritons et les vierges marines; la réminiscence n'est pas fortuite, car leur refrain est presque le même que celui d'une des charmantes chansons de Jonson². L'acte s'achève par une « chaconne » chantée par les nymphes et les tritons, et ressemble au final des « Masques » où tous les chanteurs « donnent », l'effet atteignant ainsi toute sa grandeur.

Avec le troisième acte, nous sommes transportés aux environs de Douvres. Albion entre avec une compagne que l'on est

1. Il n'y a rien d'étonnant à ce que l'auteur du *State of Innocence* (1677) ait été hanté par les souvenirs de son illustre devancier. D'autre part, Dryden appelle le *M. des Reines* le *M. des Sorcières*, ne retenant que la première partie du ballet et la plus intéressante. *The Author's Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence* (en tête du *State of Innocence*).

2. *M. of Blackness* :

« Come away, come away
We grow jealous of your stay, » etc.

quelque peu surpris de lui voir fréquenter : Acacia ou l'Innocence. Il faut dire que le malheureux a été abandonné de tout le monde : il ne croit plus au bien, il est au désespoir. Neptune, son père, envoie pour le distraire néréides et tritons; les unes chantent, les autres dansent, et si le charme des danses égalait celui de la chanson, l'on n'a pas de peine à comprendre qu'Albion ait été consolé. Formant un contraste très net avec ce charmant intermède, voici venir Tyrannie, Démocratie, Asebia et Zelota, c'est-à-dire l'« Antimasque ». Tous se réjouissent du mal dont souffre Albion et assistent à un « Mask »¹ qui représente, au moyen d'une pantomime, les troubles causés par les partisans du duc de Monmouth; la danse finit par le simulacre d'un combat entre les factieux : c'est le châtiment des dieux et la revanche du roi. La caverne de Protée s'élève maintenant du fond des eaux : à travers les arcades de rocailles et de nacre l'on entrevoit à l'horizon la mer et la jetée de Douvres. Au milieu, dort Protée : lui seul peut révéler l'avenir; Albion et Acacia cherchent à s'en rendre maîtres, mais, comme dans le ballet de 1595, il se métamorphose en lion, en crocodile, en dragon pour reprendre enfin sa forme primitive. Il se montre très réservé et avec raison, car les tribulations du roi ne sont pas encore terminées. Et en effet c'est à la vie même d'Albion que Démocratie et Zelota se proposent maintenant d'attenter dans le complot de Rye House. Au moment où le crime va se commettre, une flamme s'élève qui protège le souverain et dévore ensuite ses ennemis. A ce même instant, une autre machine sort des flots : Vénus ramène Albanus dans une conque traînée par des dauphins. Les Grâces et les Amours forment l'escorte de la déesse; les héros, celle d'Albanus. Les deux suites dansent, chacune à son tour, et, pendant leurs danses, une troisième grande machine descend, formée de nuages d'or où jouent séraphins et chérubins : au milieu se tient Apollon qui s'avance vers Albion pour l'enlever avec lui dans l'Olympe. L'opéra se termine par un dernier spectacle : un brillant tableau de Windsor. Dans les airs rayonnent les insignes de l'ordre de la Jarretière; au milieu de la scène, la Renommée se dresse sur un globe. Le globe repose sur un piédestal où l'on voit l'image d'un démon qui ressemble furieusement au ministre Shaftesbury. La Renommée chante, accompagnée par tout le chœur, l'orchestre et vingt-quatre danseurs. La pièce s'achève par ce splendide tableau qui fait songer à la décoration de *Cælum Britannicum* et rappelle par la présence de la Renommée, *Chloridia* et *Britannia Triumphans*.

Le professeur Saintsbury appelle l'opéra de Dryden un « Masque »²; il eût été plus juste de dire un triple « Masque ». Au

1. Zelota : « Then let the Mask begin, » etc.

2. *The Best plays of J. Dryden* (Mermaid Dramatists), II, 222.

fond, c'est une œuvre mal construite ou plutôt mal venue. Elle fut malheureuse : Charles II mourut avant qu'elle n'eût été donnée, et elle ne compta que six représentations, car le 13 juin, la nouvelle du débarquement du duc de Monmouth se répandait à Londres. La consternation y fut générale, les acteurs n'avaient pas fait la moitié de leurs frais; au dire de Downes, ils se trouvèrent du coup fortement endettés¹.

Dryden comprit que l'opéra ne pouvait pas être vraiment populaire en Angleterre. Son drame musical du *Roi Arthur* est un « opéra dramatique »; Purcell, qui en composa la musique, partageait sans doute les idées de Matthew Locke; il se contenta de mêler des chants et des morceaux d'orchestre à la tragédie, qui n'était point chantée d'un bout à l'autre².

Les œuvres françaises et italiennes passèrent le détroit : l'opéra s'acclimata lentement, mais finit par devenir le divertissement à la mode. Il y avait sans doute beaucoup de « snobs » parmi ces admirateurs passionnés, bien des absurdités dans ces opéras et dans la manière de les présenter. *Le Spectateur* essaya de réagir; il ne réussit pas à diminuer la vogue de ces divertissements nouveaux qui remplaçaient si avantageusement les vieux ballets de la cour.

Le « Masque » ne survit plus désormais qu'à l'état d'intermède ou de petite pièce de circonstance, dépouillé de tout ce qui faisait son originalité et sa splendeur, dépassé, surpassé par les genres à la naissance et au développement desquels il a servi. L'on continue à insérer des ballets dans les pièces, hors-d'œuvre informes, d'une banalité désolante et qui irritent quand on songe aux petits chefs-d'œuvre dont ils sont comme une ridicule parodie.

Sheridan, dans sa comédie du *Critique* (1779), attire l'attention sur la monotonie et l'absurdité de ces prétendus divertissements. Puff, l'auteur de l'*Armada espagnole*, se démène à la répétition de sa pièce; tout marche à merveille, et, transporté d'admiration à la vue de son œuvre, maître Puff cherche à en faire sentir toutes les beautés à ses amis Dangle et Sneer; ils admirent tout et fort béatement. Et cependant ils n'ont pas encore vu le plus beau : le triomphe de la flotte anglaise ! C'est un pur hors-d'œuvre sans aucun rapport avec le reste de la pièce; Puff le sait mieux que

1. Downes, p. 40.

2. *The Gentleman's Journal*, January 1691, 1692, p. 5 : « Other Nations bestow the name of Opera only on such Plays whereof every word is sung. But experience hath taught us that our English genius will not relish that perpetuall Singing. — V. le curieux *Essay on the Opera's after the Italian Manner* de J. Dennis, qui est en faveur des « opéras dramatiques »; le ton de l'article est très amusant, l'opéra est « an ugly howling Monster... Barbarous and gothick... nothing can be more gothick than an Opera. »

personne, il en convient, il s'en vante même, mais explique à ses amis qu'ayant appelé son drame l'*Armada espagnole*, il se sentait moralement obligé de la montrer au public. Il s'anime, s'enthousiasme, s'emporte, on dirait qu'il fonce à l'abordage de quelque galion d'Espagne : « En avant, mon magnifique spectacle ! En avant, bataille, tapage et défilés ! Etes-vous tous prêts ? »

DEUXIÈME SOUFFLEUR. — Oui, Monsieur.

PUFF. — Tamise est-il habillé ?

Tamise entre avec deux suivants.

TAMISE. — Me voici, Monsieur.

PUFF. — Très bien ! A la bonne heure ! Voyez, Messieurs, quel beau fleuve ! Je combine ainsi un peu du « Masque » avec ma tragédie. C'est une idée très originale, comme vous le savez, et très utile dans mon cas ; une procession est en effet nécessaire, et j'imagine que Tamise et tous ses affluents donnent une fête en l'honneur de la Grande-Bretagne victorieuse.

SNEER. — Mais, de grâce, qui sont ces messieurs en vert qui l'accompagnent ?

PUFF. — Ceux-là?... Mais ce sont ses rives.

SNEER. — Ses rives ?

PUFF. — Oui ; l'un est couronné d'aunes, l'autre d'une villa... Vous saisissez l'allusion ? Mais holà ! Hé ! que diable... vous marchez avec vos deux rives du même côté !... Vous, Monsieur, venez par ici. Et, pendant tout le reste de vos jours, Tamise, avancez entre vos deux rives¹.

Roulement de tambours, sonneries de clairons, détonations de canons, etc., etc. Changement de décor : la mer ; engagement des deux flottes ; la musique joue : « Bretons, frappez au cœur ! » La flotte espagnole détruite par les brûlots, etc. La flotte anglaise s'avance. L'orchestre joue : « Rule Britannia. » Défilé de tous les fleuves anglais et de leurs affluents avec leurs emblèmes. »

En dehors des intermèdes, le « Masque » continue à « vivoter » ; la musique en fait tout le charme, car les livrets sont d'une froideur et d'une platitude désespérantes. L'un d'eux, le *Masque d'Alfred*, mérite une mention spéciale, parce qu'il fut l'occasion de la composition de l'hymne national *Rule Britannia*, par Thomson, Mallet et le musicien Dr. Arne². Le ballet, d'abord représenté devant le prince de Galles le 1^{er} et le 2 août 1740, à Clifden House (Buckinghamshire), fut ensuite développé et joué à Covent Garden en 1751. Neuf ans plus tard, le « Masque » se fourvoie dans les baraques de Bartholomew Fair, où Shuter, l'acteur, représente le *Triomphe d'Hyménée*, en l'honneur du débarquement de la reine³. Il traverse l'Atlantique et, en 1784, dans un ballet composé aux Warm Springs

1. *The Critic*, acte III.

2. *D. N. B.*, volumes II, XXXV, LVI.

3. Morley (H.), *Memoirs on Bartholomew Fair*, p. 351.

(Virginie), le fleuve Potomac vient rendre hommage aux vertus du général Washington ¹.

La tradition des « Masques » aux mariages ne se perd point, et *Britain's Genius*, en 1840, *Frey's Gift*, le 10 mars 1863, sont donnés à Covent Garden, le premier, en l'honneur du mariage de la reine Victoria avec le prince Albert de Saxe-Cobourg; le second, à l'occasion du mariage de leur fils, le roi actuel, avec la princesse Alexandra de Danemark.

En 1887, l'on reconstitua, à Gray's Inn, le *Ballet des Fleurs* : à en juger par les comptes rendus, le spectacle, en dépit de suppressions et de remaniements toujours regrettables, dut être préparé avec une attention toute particulière. Enfin, en 1899, un groupe d'artistes « montèrent » un « Masque », en s'efforçant de conserver les grandes lignes des ballets de Jonson : ils apportèrent à toute la mise en scène un soin digne des beaux jours d'Inigo Jones ².

Mais toutes ces reconstitutions et ces pastiches ne sont que des fantaisies d'artistes ou des curiosités d'antiquaires. Longtemps encore les poètes donneront le nom de « Masques » à des petites allégories, des petites pièces mythologiques, faute de pouvoir ou de savoir les désigner d'un terme plus précis; mais il ne faut pas se faire d'illusions : le « Masque » est bien mort, et les contrefaçons presque toujours maladroites des versificateurs contemporains ne servent qu'à mieux faire ressortir la supériorité des petits chefs-d'œuvre de Campion, Browne, Jonson et Milton.

Somme toute, l'étude de ces ballets de cour est loin d'être dépourvue d'intérêt et bien loin d'être aussi vaine qu'on aurait pu le croire au premier abord. Les « Masques » anglais sont une manifestation artistique des plus achevées et des plus complètes. Ils profitent et se parent de toutes les ressources de l'époque : ils sont élaborés par une administration spéciale, celle des menus plaisirs; la garde-robe royale leur fournit les riches brocarts, les satins éblouissants et se charge même parfois de la confection des vêtements. L'intendant des bâtiments du roi et ses subordonnés, peintres, mouleurs, charpentiers et maçons construisent les salles de fêtes, échafaudent les décors, les plantent, les manœuvrent, font jouer les machines. Bref, c'est l'élite des ouvriers et des artistes, un Holbein, un Inigo Jones, qui travaillent à la préparation de ces fêtes. Simple entrée de danseurs travestis et masqués, le « Masque » devient bien vite littéraire et dramatique : les poètes qui composent récits et livrets sont dignes des artistes qui les mettent en scène. Enfin, tous ceux qui,

1. W. P. Trent, *American Literature*, p. 205 (H. H. Brackenbridge).

2. *Beauty's Awakening*.

à des titres divers, paraissent dans le ballet, sont, eux aussi, célèbres ou de la plus haute naissance. Ce sont les comédiens les plus en renom, les musiciens du roi, ce que la noblesse anglaise compte de plus grand ou de plus illustre, enfin les souverains eux-mêmes ! Et s'il est vrai que les ballets de la cour de France et des cours d'Italie ont joui à peu près des mêmes privilèges, les « Masques » anglais peuvent seuls se vanter d'avoir été l'objet des soins d'un Inigo Jones, d'un Jonson, d'un Milton.

Les livrets méritent de retenir l'attention du lecteur, soit à cause de leur charme ou même de leur beauté, soit en raison de leur intérêt historique, des petits portraits précis et vivants qui s'y trouvent ébauchés, des souvenirs qu'ils évoquent, des allusions qu'ils renferment.

Ces ballets cependant nous intéressent peut-être moins par leur valeur documentaire et leur mérite propre que par leurs conséquences : c'est en quelque sorte le lien qui les rattache à notre époque, c'est par là qu'ils nous touchent. Ils ont en effet plus d'un titre à la reconnaissance du public anglais contemporain : ils ont préparé l'avènement des actrices à la scène anglaise ; n'oublions pas que ce sont les dames de l'aristocratie anglaise, la reine Anne, la reine Henriette-Marie, qui ont osé les premières s'affranchir des préjugés de leur temps et braver les furieuses et grossières insultes des puritains. La mise en scène des ballets n'est-elle pas le point de départ, si je puis dire, des « pièces à grands spectacles » des dernières années du règne de Charles I^{er}, de la Restauration, de nos théâtres de Covent Garden, His Majesty's ou Drury Lane ? Les petits Anglais qui contemplent éblouis la féerie de Noël, *The Babes in the wood* ou *Jack and the Bean-stalk*, les milliers de spectateurs qui ont admiré la merveilleuse odyssée de *Peter Pan*, savent-ils que toutes ces splendeurs ont brillé pour la première fois à la cour des rois, dont elles furent, pendant longtemps, un des privilèges les plus enviés ? Et ce qui est vrai de la décoration l'est encore, jusqu'à un certain degré, du costume au théâtre, auquel les ballets ont contribué à donner plus de pittoresque et d'exactitude. Ces réunions des plus excellents musiciens de la cour et du temps, leurs premiers essais de musique dramatique, ont préparé l'admirable, mais trop bref essor de l'opéra et de la musique anglaise avec Purcell. Enfin, ces danses ingénieuses ou pleines de charme, ces attitudes étudiées avec tellement de soin, ces mouvements réglés avec tant d'art n'expliquent-ils pas, dans une certaine mesure, la grâce exquise des grandes dames qu'immortalisa le pinceau de Van Dyck, l'élégance altière et raffinée de ces gentilshommes qui, à jamais captifs dans leurs cadres d'or, séparés de nous par plus de deux siècles d'histoire, nous voient défiler dédaigneusement, du haut de leur noblesse et de toute la gloire du passé.

APPENDICES

APPENDICE I

Le professeur Ward croit que la nouveauté du « Mask » consistait dans l'addition d'un faux visage au travestissement. Cette explication n'est pas conforme aux faits; il suffit de se rappeler les comptes de 1347, la « momerie » de 1377, les danseurs du dimanche gras 1510, qui portent les uns et les autres des masques. Bien plus, l'on ne connaît pas encore d'emplois du mot « Mask », dans le sens de faux visage, antérieurs au divertissement de 1512. Le terme employé avant 1512, et pendant un certain temps après, est « viser » ou bien encore la forme « vizard »; on peut donc dire, avec Skeat, que le sens premier du mot en Anglais est celui de mascarade; je n'ai pas rencontré le terme avant l'emploi qu'en fait Hall ¹.

Pour Immanuel Schmidt, la différence entre le « Mask » et les divertissements antérieurs réside dans la participation de toute l'assistance à la fête; jusque-là les grands personnages n'y prenaient point part, mais d'autres, moins haut placés, se déguisaient et s'affublaient de masques pour les amuser. L'explication peut, à la rigueur, s'appliquer au règne d'Henri VII, mais non à celui d'Henri VIII : dans les fêtes antérieures à 1512, par exemple celles du dimanche gras 1510, l'on a vu le roi et les plus grands seigneurs de la cour se travestir pour venir jouer et danser ².

Soergel, qui a fait du « Mask » une étude très sérieuse, donne une explication différente. Les cavaliers et les dames dansaient ensemble dans les « Disguisings » quand les dames avaient pris une part active au divertissement. Dans le « Mask », les choses se passaient autrement : les « Maskers » surprenaient les dames, qui étaient pour ainsi dire spectatrices, les invitaient à danser et s'entretenaient avec elles. Les « Disguisings » avaient (en raison des machines) l'apparence d'une représentation théâtrale; le « Mask » n'était au début qu'un bal masqué improvisé. En résumé, Soergel met d'un côté le « Disguising » où les personnes travesties, cavaliers et dames, sont seules à danser en descendant du char ou de la machine, et le « Mask » où les cavaliers entrent seuls, sont seuls déguisés et choisissent leurs danseuses parmi les spectatrices ³.

Cette solution est adoptée par M. Evans, qui, après avoir éliminé les caractères ou les éléments communs au « Mask » et aux autres divertissements, la formule avec une admirable clarté. « Dans le « Disguising », dit-il, les danses avaient été toutes exécutées par les

1. *Engl. Dram. Lit.*, I, 150.

2. *Archiv*, XXXVII, 55 et suiv.

3. *Die Englischen Maskenspiele*, p. 13.

personnages travestis, les *dramatis personæ*, si je puis les appeler ainsi, et par eux seuls; le « Mask » avait ceci de particulier que, pour une ou deux au moins des danses, les spectateurs étaient invités à se joindre aux exécutants. On verra que cela fut ensuite de règle dans le « Mask », dont une des danses essentielles était toujours dansée par les « Maskers » avec des « partners » de l'autre sexe, choisis dans l'assistance¹.

Et voilà qu'au moment où l'on croit tenir la clef de l'énigme, M. Brotanek, dans une étude très approfondie, déclare que ses prédécesseurs se sont trompés et propose des solutions toutes différentes². « Jusqu'ici, dit-il, on a toujours mal interprété le texte de Hall en donnant à entendre qu'il décrivait une forme italienne du « Mask » tout à fait nouvelle; » et il renvoie à son prédécesseur Soergel, mais omet de rendre justice à M. Evans qui, bien loin d'avoir commis l'erreur, ne semble pas croire que le « Mask » ait été importé d'Italie, et n'y voit qu'un remaniement des divertissements déjà existants (p. xxi).

Puis M. Brotanek rapproche du texte de 1512 les descriptions des momeries et mascarades du dimanche gras et du 14 novembre 1510 et conclut qu'il n'y a pas entre celles-ci et le « Mask » de différences essentielles : c'est précisément là le problème. L'auteur se trompe lorsque, à propos des momeries et « Disguisings », il dit que dans les deux cas l'on trouve des dames masquées. Elles ont le visage, les épaules et les bras cachés par un tulle noir très fin pour les fêtes du dimanche gras; mais dans la mascarade du 14 novembre, il n'est question ni de faux visages ni de voiles d'aucune sorte. Hall dit simplement qu'à la fin, ces dames démasquèrent leurs cavaliers; les comptes du vestiaire mentionnent vingt-quatre masques, dont seize furent employés pour les « momeurs » et six pour les « disguisers »; les deux qui restaient avaient dû être achetés comme réserve³.

Passant ensuite à l'étude du texte lui-même, M. Brotanek affirme que les mots « [they] wer disguised, after the maner of Italie, called a Maske... » s'appliquent exclusivement au costume. Il s'appuie pour cela sur un passage de l'introduction de Brewer au premier volume de sa monumentale publication des documents du règne d'Henri VIII, où il est dit que les comptes de la cour, en particulier ceux des menus plaisirs, furent la source à laquelle Hall a surtout puisé. Se reportant aussitôt aux comptes de 1512, M. Brotanek trouve en effet pour le soir de l'Épiphanie : ... « et pour la nuit des Rois douze nobles personages vêtus de longues robes de damas bleu et jaune et des capuchons (*hoods*) avec chapeaux à la manière des mascarades italiennes. » L'expression de Hall, « disguised, after the maner of Italie, called a maske, » se retrouvant à peu près textuellement dans ce compte du vestiaire : « after y^e maner of messkelyng in etaly, » M. Brotanek en conclut qu'elle s'applique uniquement, « *einzig und allein*, » au travestissement.

Le critique étudie ensuite le texte de Hall au point de vue de sa construction grammaticale et l'interprète, en fin de compte, de la manière suivante : ils étaient vêtus comme des gens prenant part à un « Mask », une mascarade italienne : c'est là, dit-il, ce qui n'avait pas encore été vu en Angleterre, ce qu'il y avait de nouveau. Jusque-

1. *English Masques*, p. xx et xxi.

2. *Die Englischen Maskenspiele*, p. 64-70.

3. V. ci-dessus, p. 29, n. 2.

là, les travestissements étaient turcs, russes ou prussiens, maintenant ils sont à l'italienne et, au lieu d'être courts comme les précédents, ils sont longs. Mais M. Brotanek oublie que ces vêtements russes et turcs dont il parle, en faisant allusion à la momerie du dimanche gras 1510, sont longs au lieu d'être courts : les Turcs portent de longues robes de brocart, « long robes of Bawdkin, » et les Russes de longues robes de satin jaune : « long gounes of yelow satin. »

La forme même du mot « Maske », continue M. Brotanek, est non italienne, mais française : cela ne prouve d'ailleurs rien contre l'origine italienne du « Mask » qui a pu, comme le suggère Soergel, passer d'Italie en France et de France en Angleterre. Enfin, ajoute M. Brotanek, le mot n'est pas employé pour la première fois ; mais lorsqu'il en vient à faire l'historique du terme, il n'en cite aucun emploi antérieur à celui de Hall, si ce n'est une forme verbale, « maskewed, » forme lointaine, d'un sens différent et, comme il le reconnaît lui-même, assez douteux.

Il reste encore une difficulté : la question du refus de certaines dames à l'invitation des « Maskers ». M. Brotanek fait remarquer que Holinshed, le chroniqueur, a senti cette difficulté avant lui. En transcrivant le passage de Hall, Holinshed a supprimé deux membres de phrase qu'il n'a pas compris et qui semblent même se contredire : [certaines dames] « *qui connaissaient la manière du divertissement* [refusèrent] *parce que ce n'était pas là une chose que l'on voyait souvent.* » Comment, dut se dire le chroniqueur, les dames pouvaient-elles connaître les usages du « Mask », et comment celui-ci est-il mentionné comme une chose peu courante, puisque Hall, cinq lignes plus haut, dit que pareille chose ne s'était encore jamais vue en Angleterre ? Si, dit M. Brotanek, l'on rapporte le premier membre de phrase, sur la nouveauté du « Mask », au costume, et le second, « parce que c'était une chose que l'on ne voyait pas souvent, » à la forme de la mascarade, la contradiction disparaît et l'attitude des dames s'explique sans peine. Elles savaient en effet qu'il est de bon ton (*the fashion of it*) et nécessaire à l'illusion, de simuler la surprise à la vue de personnages masqués (*a thing not commonly seen*). Il nous semble que si le mot *fashion* était employé dans le sens de « mode », Hall aurait plutôt écrit « *who knew the fashion* », ce qui voudrait plutôt dire « qui étaient au courant des usages ». En tout cas, il est tout à fait contraire aux faits de dire que les personnages déguisés et masqués étaient « not commonly seen » : rien n'était moins rare. L'on y était habitué, à la cour, depuis des siècles : sous Henri VII, les « Disguisings » avaient été de plus en plus nombreux, et Henri VIII, de son côté, ne manquait pas une occasion de se travestir ; enfin, dans le public, le fait était si fréquent qu'il constituait un réel abus contre lequel le pouvoir avait été obligé de prendre des mesures l'année précédente (1511).

Comme preuves de son interprétation, M. Brotanek cite d'abord une mascarade de l'année 1510, où le roi et douze gentilshommes pénétrèrent soudain, un matin, dans la chambre de la reine ; ils sont tous déguisés en « outlaws ». L'on se figure sans peine la surprise, l'effarement même des dames en présence de cette brusque invasion de bandits, à un moment de la journée où les mascarades n'ont jamais lieu. Hall dit que la reine, les dames et tous les spectateurs furent décontenancés (*abashed*) tant par l'étrangeté du spectacle que par la soudaineté de la venue des « outlaws ». L'étonnement semble ici non point simulé, mais réel, et les conditions, l'heure matinale, l'entrée soudaine, le déguisement effrayant suffisent à le justifier. D'ailleurs,

pourquoi n'est-il jamais question d'étonnement dans les descriptions, pourtant si détaillées, des fêtes du dimanche gras et du 14 novembre 1510, du 13 février 1511 et du 1^{er} janvier 1512? Wolsey, continue M. Brotanek, fit une fois au roi le plaisir de manifester la plus grande surprise à l'arrivée d'une troupe de bergers dont le souverain faisait partie. Holinshed et Cavendish, avant lui, racontent en effet que le cardinal simula, pour conserver l'illusion de l'impromptu, de prendre les bergers pour des étrangers; mais il n'est guère question d'étonnement. Ce qui réjouit si fort le roi fut l'erreur de son ministre qui, appelé à deviner quel était le plus noble personnage de la bande, se trompa et désigna sir Edward Nevyl; le roi éclata de rire, se démasqua et enleva ensuite le masque de l'usurpateur malgré lui. L'auteur passe ensuite à la pièce de Shakespeare, *Timon d'Athènes*, écrite et jouée environ quatre-vingt-quinze ans après le texte de Hall, vers 1607. Pendant le banquet offert par Timon à ses amis des beaux jours, on annonce l'arrivée de dames: « Des dames! s'écrie Timon; que veulent-elles? » C'est une troupe de « Lady-Maskers » venues pour ajouter à l'éclat de la fête; elles dansent avec les convives, après quoi Timon les remercie en ces termes: « ... Nos fêtes, sans vous, auraient perdu la moitié de leur beauté et de leur charme; vous leur avez donné du prix, une splendeur éblouissante et vous m'avez amusé avec mon propre divertissement. » Le sens n'est pas d'une clarté absolue, mais il est néanmoins probable qu'il s'agit d'un intermède arrangé à l'avance par Timon et auquel il cherche à conserver le charme de l'impromptu. Mais il subsiste une difficulté; pourquoi les convives ne refusent-ils pas de danser comme les dames de la cour de la reine Catherine en 1512?

Enfin, en regardant, dans l'ouvrage de Strutt sur les sports et passe-temps anglais, une reproduction de certaines miniatures de Jean de Grise dans le manuscrit du roman d'Alexandre conservé à la Bodléienne¹, M. Brotanek constate qu'une des dames lève la main droite et il interprète ce geste comme un signe d'étonnement, d'autant qu'elle donne à son danseur la main qu'il ne faut pas, la main gauche. L'argument est bien douteux: l'on peut faire dire tout ce que l'on veut à un document aussi vague et aussi ancien (*ante* 1344). Mais la dame qui suit n'imité pas le geste de l'autre? De plus, pourquoi la dame surprise ne refuse-t-elle pas de danser?

Enfin, s'il est de bon ton de paraître étonné, l'étonnement et le bon ton vont-ils jusqu'à interdire de prendre part aux danses? L'on ne voit pas très bien, en fin de compte, en quoi consisterait ce divertissement qui se réduirait à une entrée de personnages travestis et masqués qui viendraient inviter des dames pour essayer un refus de leur part. Les nouvelles venues auraient pu accepter une fois, mais, averties de leur incorrection, elles ne s'y seraient plus laissées prendre et le « Maske » n'aurait pas fait long feu.

1. Il faudrait aussi savoir au juste où ces enluminures ont été exécutées et si elles représentent ou non des fêtes anglaises.

APPENDICE II

(Disguisings postérieurs à 1512.)

1513. — Revels 217, 170 : « y^e ryche movnt. » P. 184, 185 : « dysgysyng. » Hall, f. 22 r^o et v^o : [le roi et ses compagnons sur la montagne] « ...and then the king and his compaignie discended and daunced : then sodainly the Mounte opened, and out came sixe ladies... and thei daunced alone. Then the lordes of the Mount toke the ladies and daunced together : and the ladies reentred, and the Mounte closed. »

1515. — Revels 217, p. 195 : « the plas parlos » (place périlleuse); p. 198 : « dysgysyng. » Hall, f. 55 v^o : « ... the tent opened, and there came out syx lordes and syx ladyes rychely appareyled, and daunsed a greate tyme : when they had daunsed their pleasure, they entered the tent agayn. »

1516. — Revels 229, p. 139-157. P. 157 : « y^e dysgysyng. » Hall f. 57 v^o, 58 r^o : « And then issued out knightes and ladies out of the castel... and when the daunsyng was done, the banquet was serued. »

1517. — Revels 217, p. 252-262. P. 252 : « the gardyn de esperans; » p. 253 : « ... the pageant and dysgysyng. » Hall, f. 59 v^o : « In this gardeyn walked.vi. knightes and vi. ladyes rychely appareyled, and then they discended and daunsed many goodly dauneses, and so ascended the gardeyn agayne, and were conueighed out of the hal. »

APPENDICE III

Note sur la Musique des Ballets.

V. Brotanek, p. 338 (additions et rectifications).

1605. — *M. of Blackness.*

« Come away, come away
we grow ielous of your stay. »

Dans Ferrabosco, *Ayres* (1609), song III.

1607. — *M. of Lord Hay.* — *Oxford Hist. of Mus.*, III, 201. Song II, « Move now, » etc.

1608. — *M. of Beauty.*

« If all these Cupids... »	Ferrabosco, <i>Ayres.</i>	Song XVIII.
« It was no pollicie of court... »	<i>Id.</i>	Song XIX.
« Yes, were the loues or false... »	<i>Id.</i>	Song XX.
« So beautie on the waters stood... »	<i>Id.</i>	Song XXI.
« Had those that dwell in error foule... »	<i>Id.</i>	Song XXII.

1608. — *M. of Visc. Haddington.*

« Why staves the bridegroom... » *Id.* Song XI.

La date 1615 assignée par M. Brotanek au recueil de Lawes, *Ayres and Dialogues* paraît bien étrange. Je trouve les faits suivants : *The*

Second Book of Ayres and Dialogues for one, two and three voyces by Henry Lawes (1655), p. 41 : « Beauties, have y^e seen a Toy... » — *Select Ayres and Dialogues to sing to the Theorbo, Lute or Basse-Viol. Composed by Mr. Henry Lawes* (1669), p. 75 : Venus Hue and Cry after Cupid.

1609. — *M. of Queens*. « When all the ages of the earth... » Ferrabosco, *Ayres*. Song xxiii.

1611. — *M. of Oberon*. Wilson, *Catch that catch can : or the Musical Companion* (1667), p. 75. C'est une composition postérieure de bon nombre d'années au ballet ; elle est d'un certain M. Edmund Nelham : « Buz quoth the Blew Fly, » etc. Le texte lui-même a été remanié : l'on y a introduit une obscénité nécessaire, semble-t-il, après la Restauration¹.

1613. — *Somerset M.* Erreur de J. S. Smith qui, dans *Musica Antiqua*, p. 60, parle d'un des airs du ballet comme provenant de *Luminalia* (1638). V. *Oxford Hist. of Mus.*, III, 200 ; l'air est encore supposé se trouver dans *Luminalia* avec cette variante : « Set it in Belinda's eye. »

1614. — Partie de la musique du *M. of Flowers* se trouve dans le recueil de J. Wilson, *Cheerfull Ayres or Ballads* (1659), p. 18-22.

1617. — Extrait de la musique de l'Entertainment ou Masque à Brougham Castle dans *Oxford Hist. of Music*, III, 199.

1634. — *Comus*. MS. Ad. 11518, *Five Songs Set for a Mask presented at Ludlo Castle before the Earl of Bridgewater Lord President of the Marches* 1634.

1634 ou 1636. — *Temple Masque* (sans doute *The Triumphs of the Prince d'Amour*) dans J. Playford, *Courtly Masquing Ayres* (1662), musique de W. Lawes.

1636. — *Entertainment at Richmond*. J. Playford. *Select Musically Ayres and Dialogues in three Bookes* (1653). — *The Second Booke containing Pastorall Dialogues for two Voyces to sing to an Instrument*, p. 10 : « Did not you once Lucinda vow, » etc. *Id.*, *Select Ayres and Dialogues* (1659), p. 72 : A Dialogue between a Shepherd and Lucinda.

1638. — Rimbault (Introd. à la musique de *Bonduca*) et Brotanek après lui affirment que la musique de *Luminalia* se trouve à la fin du livret du ballet ; je ne l'ai trouvée à la fin d'aucun des trois exemplaires du British Museum.

1653, 1659. — *Cupid and Death*. MS. Ad. 17799. La musique porte la date 1659. — V. encore *Choice Ayres and Songs to sing to the Theorbo, Lute, or Bass-Viol... The Third Book* (1681), p. 38 : « Change, oh ! change your fatal Bows... » (Dr. Christopher Gibbons) ; p. 39 : « Victorious Men of Earth... » — *Courtly Masquing Ayres* (1662), n° 271 : M. Matthew Lock ; The Apes Dance. *Oxford Hist. of Mus.*, III, 213-218.

Compositions diverses.

— John Stafford Smith, *Musica Antiqua*, 41. « The Kyngs Maske from the Arundel collⁿ Undoubtedly the maske music of King Hen : 8th Saraband. » Date fantaisiste : il s'agit de quelque ballet du règne

1. V. encore pour les poèmes de Jonson, mis en musique, *A Selection from the Plays, Masques and Poems, with the earliest known settings of certain numbers*. London, Eragay Press., 1906.

de Charles I^{er}. La sarabande n'a été dansée que dans l'un des ballets de Townsend. Sur cette danse et sa date, voir Grove, *Dictionary of Music*.

— Cambridge, Fitzwilliam Museum. The So-called *Queen Elizabeth's Virginal Book* (catalogue by Fuller Maitland and Mann, art. 168) circa 1625; p. 116 du catalogue; p. 309 du Ms., n° 193: « A Maske, » Giles Farnabye. P. 310, n° 194: « A Maske » (du même). P. 117 du cat., p. 347 du Ms., n° 234 « Lord Zouches Maske », Giles Farnabye.

— *Select Ayres and Dialogues* (1659), p. 14, musique de W. Webb. *At a Masque to invite the Ladies to a Dance* :

Come, come, noble Nymphs, and do not hide
The joys for which you so provide;
Etc., etc. (24 vers).

APPENDICE IV

Liste des principales pièces où se trouvent insérés des Masques.

- Avant 1588. — Kyd. — *The Spanish Tragedy*, I.
 1590? 1^{re} éd. 1598. — Greene. — *James IV*, V, II.
 1596-1597. — Shakespeare. — *Romeo and Juliet*, I, IV et V.
 1^{re} éd. 1598. — Shakespeare. — *Love's Labour's Lost*, V, II.
 1598. — Chettle et Munday. — *The Death of Robert Earl of Huntington*, II, II.
 1598. 1^{re} éd. 1600. — Shakespeare. — *Much Ado about Nothing*, II, I.
 1599 ? — Middleton. — *The Old Law*, IV, I.
 1600. — Jonson. — *Cynthia's Revels*, V, I.
 1^{re} éd. 1602. — Marston. — *Antonio and Mellida*, V, I.
 1^{re} éd. 1602. — Marston (second part.), V, I.
 1^{re} éd. 1602. — Dekker. — *Satiromastix*.
 1^{re} éd. 1602. — Middleton. — *Master Blurt Constable*, II, II.
 1^{re} éd. 1604. — Marston. — *The Malcontent*, V, III.
 1^{re} éd. 1605. — Marston. — *The Dutch Courtezan*, IV, I.
 1^{re} éd. 1607. — Tourneur. — *The Revenger's Tragedy*.
 1^{re} éd. 1607. — Dekker. — *The Whore of Babylon*.
 Privilège 1608. — Middleton. — *Your Five Gallants*, V, II.
 1608 ? — Shakespeare. — *Timon of Athens*, I, II.
 1^{re} éd. 1608. — Chapman. — *The Tragedy of Byron*, I, I.
 1^{re} éd. 1608. — Middleton. — *A Mad World, my Masters*, II, II, IV, V.
 1610-1611. 1^{re} éd. 1619. — Beaumont et Fletcher. — *The Maid's Tragedy*, I, I.
 1610-1611. — Shakespeare. — *The Tempest*, IV, I.
 1^{re} éd. 1611. — Chapman. — *May-Day*, V, I.
 1^{re} éd. 1612. — Field. — *A Woman is a Weathercock*, V, II.
 1^{re} éd. 1612. — Chapman. — *A Widow's Tears*, III, II.
 ? 1612-1613. — Shakespeare. — *Henry VIII*, I, IV.
 1^{re} éd. 1613. — Marston. — *The Insatiate Countess*, II, I.
 1613 ? 1614. — Middleton. — *No Wit, no Help like a Woman's*, III, I.

- 1619 ou avant. 1^{re} éd. 1647. — Fletcher. — *The Mad Lover*, IV, I.
 1622 ou avant. — Middleton. — *More Dissemblers besides Women*,
 f, III.
 Privilège 1624. — Fletcher. — *A Wife for a Month*, II, VI.
 Privilège 1625. — Shirley. — *Love Tricks*, V, III.
 Privilège 1626. — Shirley. — *The Maid's Revenge*, IV, III.
 1628. — Ford. — *The Lover's Melancholy*, III.
 Avant 1628. — Fletcher. — *The Custom of the Country*, I, I.
 Privilège 1629. — Massinger. — *The Picture*, II, II.
 1630. — 1^{re} éd. 1633. Ford. — *Love's Sacrifice*, III, IV.
 Privilège 1631. — Shirley. — *The Traitor*, III, II.
 1632. — Shirley. — *Love in a Maze*, V, V.
 1632. — Brome. — *The Court Beggar*, V, II.
 1632. — Brome. — *The Northern Lass*, II, VI.
 Privilège 1632. — Shirley et Chapman. — *The Ball*, V, V.
 1633. — Ford. — *'Tis Pity she's a Whore*, IV, I.
 Privilège 1633. — Jonson. — *A Tale of a Tub*, V.
 1634. — Ford. — *Perkin Warbeck*, III, II.
 Privilège 1635. — Shirley. — *The Coronation*, IV, III.
 1635. — Cartwright. — *The Muses' Looking-glass*, V, II.
 1636. — Cartwright. — *The Royal Slave*, V, V et VI.
 1636. — George Wilde. — *Love's Hospital*, V.
 1^{re} éd. 1636. — Dekker. — *The Wonder of a Kingdom*, IV, I.
 1^{re} éd. 1638. — Ford. — *The Fancies Chaste and Noble*, V, III.
 1636-1639. — Shirley. — *The Constant Maid*, IV, III.
 1^{re} éd. 1639. — Carrell. — *Arviragus and Philicia*, II.
 1^{re} éd. 1640. — Glapthorne. — *The Ladies' Privilege*, V.
 Privilège 1641. — Shirley. — *The Cardinal*, III, II.
 1^{re} éd. 1647. — Fletcher. — *Wit at several Weapons*, V, II.
 1^{re} éd. 1647. — Fletcher. — *Women Pleased*, III, III.
 1^{re} éd. 1647. — Fletcher et Massinger. — *The False One*, III, IV.
 1^{re} éd. 1647. — Fletcher. — *The Nice Valour*, II, I.
 1^{re} éd. 1651. — Cartwright. — *The Siege or Love's Convert*, V, VIII.
 1^{re} éd. 1657. — Middleton. — *Women beware Women*, V, I.
 1^{re} éd. 1658. — Cokayne. — *Trappolin creduto Principe*, II, II.
 1^{re} éd. 1659. — Cokayne. — *The Obstinate Lady*, IV, III.
 1^{re} éd. 1659. — Brome. — *The English Moor*, I, III; II, I; III, II;
 IV, V.
 1662. — Cokayne. — *The Tragedy of Ovid*, I, III.
 1663. — Corneille, trad. Phillips. — *Pompey*, V.
 1664. — Stapleton. — *The Step-Mother*, III et IV.
 1^{re} éd. 1664. — Dryden. — *The Rival Ladies*, III, I.
 1672. — Crowne. — *The History of Charles VIII*, V.
 1673. — Settle. — *The Empress of Morocco*, IV, III.
 1673. — Shadwell. — *The Tempest*.
 1678. — Shadwell. — *The History of Timon of Athens, the Man-
 Hater*, II.
 1690. — Betterton (Beaumont and Fletcher). — *The Prophetess,
 or The History of Dioclesian*, V.
 1691. — Dryden. — *King Arthur*, III, II.
 1691. — Dryden. — *The Indian Queen* (remanié).
 1698. — Ravenscroft. — *The Italian Husband*, III, I.
 1701. — Granville. — *The Jew of Venice*.
 1779. — Sheridan. — *The Critic*, III.
 1795. — Pearce. — *Windsor Castle or the Fair Maid of Kent*, II.

PIÈCES JUSTIFICATIVES¹

I

[Harleian MS. 247, f. 172 v^o.]

At y^e same tyme y^e Commons of london made great sporte *and* solemnity to y^e yong prince : for vpon y^e monday next before y^e purification of our lady at night *and* in y^e night were 130 men disguisedly aparailed *and* well mounted on horsebacke to goe on mumming to y^e said prince, riding from Newgate through Cheape whear many people see them with great noyse of minstralsye, trumpets [blank in MS.] cornets *and* shaumes *and* great plenty of waxe torches lighted *and* in y^e beginning they rid 48. after y^e maner of esquiers two *and* two togither clothed in cotes *and* clokes of red say or sendall *and* their faces couered with vizerds well *and* handsomly made. after thes esquiers came 48. like knightes well arrayed after y^e same maner : after y^e knightes came one excellently arrayed *and* well mounted as he had bene an emperor : after him some 100 paces came one nobly aray [ed] as a pope *and* after him came 24. arrayed like Cardinals *and* after y^e Cardinals came 8. or 10 arrayed *and* with black vizerdes like deuils [« appering » struck out in MS.] nothing amiable, seeming like legates, riding through london *and* ouer london bridge toward Kenyton wher y^e yong prince made his aboad with his mother *and* y^e Duke of lancas[ter] *and* y^e Earles of Cambridge Hertford. Warwick. *and* Suffolke *and* many other lordes were ther with him to behowld the sollemnity, *and* when they were come before y^e manour they alighted on foot *and* entered into y^e haule *and* sone after y^e prince with his mother *and* y^e other lordes came out of y^e Chambers into y^e haule *and* y^e said mummers saluted them, shewing a peyr of dice vpon a table to play with y^e prince, which dice were subtilly made s[o] y^t when y^e prince shold cast he shold winne *and* y^e said players *and* mummers set before y^e prince three jewels each after other : *and* first a balle of gould, then a Cupp of Gould, then a gould ring y^e which y^e said prince wonne at three castes as before it was appointed, *and* after y^t they set before the princes mother, y^e Duke of lancaster *and* y^e other earles euery one a gould ringe *and* y^e mother *and* the lordes wonne them. *and* then y^e prince caused to bring y^e wyne *and* they dronck with great ioye commanding y^e minstrels to play *and* y^e trompets began to sound *and* other instruments to pipe etc. *and* y^e prince *and* y^e lordes danced on y^e one syde *and* y^e mummers on y^e other a great while *and* then they dronck *and* tooke their leaue *and* so departed toward London.

1. Certains de ces documents sont inédits (V, VI, VII, XI, XIII, XV); d'autres, publiés *in extenso* pour la première fois; d'autres enfin, revus sur les originaux et corrigés quand il y avait lieu.

II

a) Mémoires de Saint-Rémy. (Ed. Buchon, p. 537.) Fêtes du mariage du comte de Genève et de la princesse de Chypre à Genève, 1433. Bal de trente ou quarante danseurs « lesquels furent tous vestus de robes, chapperons et chapeaux noirs couverts de clinquant, et sur les chapeaux grands plumes d'icellui or, et leurs chapperons en formes, et les chevalliers et escuyers faulx visaiges, et les dames, non ». Quelques jours après : « il y eult dances ésquelles y eult dix huit chevalliers et escuyers vestus de robes de drap jaunes couverts de cloquettes, chapperons et robes tenans ensemble, et avoient les chapperons grans oreilles comme fols, et ainsi dansèrent avec les dames. Le jeudi y eut pareillement dances au vespre, sans nul déguisement. »

b) Jean d'Auton. Chroniques de Louis XII. (Ed. Soc. Hist. Fr., II, p. 99 et suiv.) Négociations du mariage de la princesse Claude et du fils de l'archiduc Philippe d'Autriche; août 1501 : « ... parquoy la feste fut grande du Roy et de la Royné; et tant que chacun d'eulx fist conviz et banquetz aux ambaxades, moult sollempnels et estranges mommeries; et, entre autres, la Royné fist ung banquet ausdits ambaxadeurs ou fut faicte une danse en barboire, en laquelle fut dancé à la mode de France, d'Allemaigne, d'Espaigne et Lombardye, et à la fin en la manière de Poictou. Le comte de Nevers et mademoiselle de Chasteaubryant dancierent à la mode d'Allemaigne; le seigneur d'Avanes et une damoiselle, nommée Anne de Foix, autrement Candalle, firent à l'espaignolle; le prince de Talemont et une autre des damoiselle[s] de la Royné, nommée La Grange, dancierent à la françoise; le bastard de Vandosme et une damoiselle, nommée Belle Joye, dancierent la lombarde; Artus Gouffier, seigneur de Boissy, et une autre damoiselle, nommée La Tour dancierent la poictevaine; lesquelz estoient tous habillez à la sorte du pays dont ils dancierent à la mode. Grant foison de drap d'or et de soye fut la déchiqueté dont la Royné fist l'avance, et fut une chose bien nouvelle et plus estrange : car chacun des danceurs en droict soy le fist si a point, qu'on eust dit, à les veoir branller, que c'estoyent gens nés au pays dont ilz contrefaisoyent la maniere. Apres que chascun eut faict son tour, ung nommé François de Nery fut en la salle en estant, lequel estoit habillé à la turque, et avoit regardé chascun des autres par ordre faire leurs dances, lequel voulut pareillement soy mettre en dance et avecques toutes lesdites dames, l'une apres l'autre, et par ordre, se voulut joindre pour dancier; lesquelles le refuserent toutes, et ne tindrent compte de luy, ne semblant n'en firent, mais le repousserent le plus rudement qu'elles peurent; et ce faict, comme triste et despitieux, ung arc turquoys qu'il tenoit au poing gecta contre la terre, et vuyda la salle, tout ebay et mal content desdites alyences que contre luy veoyoit toutes bandees. »

III

[Harleian MS. 69, f. 29 v^o.]

..... The Kinges Grace intending to amplifie and increase the Roialtie of this noble and solemne ffeast with many divers and

goodly actes of pleasure let cause Westminster Hall the which is of great length, breadth largenes and right craftye building his walles to be richly hanged with pleasant Clothes of arras and in his vpper part a Royall and a great Cupboard to be made and erect the which was in length all the breadth of the Chauncery and it was seven settes sheldes or haunces of height furnished and fulfilled with as goodly and rich treasure of plate as euer could lightly be seene much therof gould and all the Remnant being guilt. In the which hall the Kinges highnes vppon the ffrydaye at night after the first Justes Royall caused to be prepared a goodly disguising to the which himselfe the Lord Prince the Lord of Yorke the Lordes of Spaine with a great Company of Lordes of England both spirituall and temporall Knightes Squiers and Gentlemen of the Court and Realme awayting on the Kinge were resorted and present. The Queene my Ladye the Kinges mother the Ladye Princesse with a goodly Company of fresh ladyes and Gentlewomen of the Court and Realme awaiting on her had made to the said hall their repairall. And in this foresaid place when the King and the Queen had taken their noble seates vnder their Clothes of estate and euery other nobles were ordered in their Roomes worshipfull and Convenient then began and Entered this most goodly and pleasant disguising conveyed and shewed in pageantes proper and subtile of whom the first was a Castle right cunningly devised sett vppon certaine wheeles and drawne into the said great hall of flower great beastes with Chaines of gold. Two of the first beastes were lyons one of them of gold and thother silver One of the other was a hart with guilt hornes and the second of the same was an Ibekc which euery each of the which foure beastes were two men one in the fore part and another in the hinder part secretly hid and apparelled nothing seene but their legges and yet those were disguised after the proportion and Kinde of the beastes that they were in And thus this Castle was by these foure beastes properly Conveyed from the nether part of the hall, before the King and the Queen being in the Vpper part of the same hall. There were within the same Castle disguised viij goodly and fresh ladyes looking out of the windowes of the same and in the foure corners of this Castle were iiij turrettes that is to saie in euery square of the Castle one sett and appearing about the height of it in the which of euery of these Turrettes was a little Childe apparelled like a maiden And so all the fowre Children singing most sweetly and hermoniously in all the Comming the length of the hall till they came before the Kinges majestie where when it had comme conveyed and set him selfe somewhat out of the way towards the one side of the hall.

The second Pageant was a shippe in like wise sett vppon wheeles without any leaders in sight, in right goodly apparell having her mastes toppes sayles her tackling and all other apperteynances necessary vnto a seemely vessell as though it had bene sayling [f. 30 ro] In the sea and so passed through the Hall by the whole length till they came before the King somewhat besides the Castle At the which time the masters of the Shippe and their Company in their countey-naunces speaches and demeanor vsed and behaued them selues after the manner and guise of Mariners and there cast theire Anchors somewhat besides the said Castle in the which shippe there was a goodly and a faire ladye in her apparell like vnto the Princesse of Spaine. Out and from the said shippe descended downe by a ladder two well beseene and goodly persons calling them selves hope and

desire passing towards the rehearsed Castle with their banners in manner and forme as Ambassadors from Knightes of the mount of loue vnto the ladies within the Castle making great instance in the behalfe of the said Knightes for the intent to attaine the favour of the said Ladyes present making their meanes and intreates as wooers and breakers of the maters of loue betweene the Knightes and the Ladyes, the said Ladyes gaue their small aunswere of vtterly refuse and knowledge of any such Company or that they were ever minded to the accomplishment of any such request and plainly denyed their purpose and desire The two said Embassadors therwith taking great displeasure shewed the said Ladyes that the Knightes would for this vnkind refusall make battayle and assault so and in such wise to them and their Castle that it should be grievous to abyde their power *and* malice.

Incontinent came in the third Pageant in likenes of a great hill or mountaine in whom there was inclosed viij goodly Knightes with their Banners spredd and displayed naming them selues the Knightes of the mount of loue the which passed through the said hall towards the Kinges grace and there they tooke their staunding vppon the other side of the shippe And then these two Ambassadors departed to the Knightes being within the mount their *masters* shewing the disdain and refusall with the whole circumstance of the same. So as they therwith not being content with much malice and couragious minde a little from the said mount with their Banners displayed and hastily spedd them to the rehearsed Castle which they forthwith assaulted soe and in such wise that the Ladyes yealding them selues descended from the Castle *and* submittted them selues to the power grace and will of those noble Knightes being right freshly disguised and the Ladyes also fower of them after the English fashion and the other ffoure after the manner of Spaine daunced together diuers and many goodly daunces and in the tyme of their dauncing the three Pageantes the Castle the shipp[e] and the mountaine remoued and departed the same wise the disguisers rehersed aswell the Knightes as the Ladyes after certaine leasure of their solace and disport avoyded and evanished out of their sight and presence And then came downe the Lord Prince *and* the Ladye Cecill and daunced two baas daunces and departed vp againe the Lord Prince to the King and the Ladye Cecill to the Queene eftsoones the Ladye Princesse and one of her ladies with her in [f. 30 v^o] apparell after the spanish guise came downe there dauncing other two baas daunces and departed againe bothe vp to the Queene. Third and last came downe the Duke of Yorke hauing with him the Ladye Margret his sister in his hand and daunced two baas daunces and afterwarde he perceiving him selfe to be accombred with his Clothes sodainly cast of his gowne and daunced in his Jackett with the said Ladye Margaret in so goodly and pleasant maner that it was to the Kinge and *Queen* right great and singular pleasure and so departed againe the Duke to the Kinge and the Ladye to the Queene. Thus [this] disguising royall thus ended beganne the Voydee to enter, » etc.

[F. 31 r^o] « ... then the King the Queene and all the States departed into Westminster hall where they beheld an enterlude till the disguising came in the which disguising was shewed by two Pageantes the first was a thing made like an herbour in goodly manner and proportion, wherin were xij Lordes Knightes and men of hono^r

disguised and richly beseene This herbour was so properly brought that such tyme as it came before the King it was turned round about in the setting downe of it. So as the King the Queene and all the States might see and behold throughly the proportion therof and in the setting downe of this herbour the gate therof was turned to the Kinge and the Queene and then came out these Lordes Knightes and men of honno^r so disguised and by them selues daunced a long space divers and sondry daunces and stood aside. And then blewe vp the Trumpettes and therwith came in a goodly pageant made round after the fashion of a Lanthorne cast out with many proper and goodly windowes fenestred with fine Lawne wher in were more then an hundred great Lightes In the which Lanthorne were xij goodly Ladyes disguised and right richly beseene in the goodlyest manner and apparell that hath bene vsed. This lanthorne was made of so fine stuffe and so many lightes in it that these ladyes might perfectly appeare and be knowne through the said Lanthorne and after that this Lanthorne was brought and pight before the King and the Queene these twelue disguised ladyes came out and daunced by them selues in right goodly maner divers and many daunces a great space. And then coupled the said disguised Lordes Knightes and men of hono^r with these xij disguised Ladyes and so [f. 31 v^o] daunced altogether a great space, and in the tyme of all their so dauncing departed the Earles Barons and Knightes to the number of three score and more to fetch vp the Voyde for the King and for the Queene... » etc.

[F. 33 v^o.] « The same Thursday at night Westminster hall was caused by the Kinges Grace to be goodly apparelled first the walles therof were hanged with rich and Costly Clothes of Arras of a great height and in the vpper part ordered a Cloth of estate for the Kinges Highnes with Cushions and Carpettes and all other goodly requisites vnto his noble person and estate The Cupboard also of seven shelves and stages of height furnisht and fulfilled with pretious and sumptuous plate of most pleasant fashion was erect and sett conteyning all the breadth of the Chauncery the plate therof were great and massye pottes fflagons standing Cuppes goodly bolles and peeces for the most deale cleane gould and all the residue gilt as it was vpon the first Thursdaie of Justes before rehearsed and shewen into this goodly hall and place thus plesantly apparelled, the Kinges Grace the Queenes Grace the Lord Prince and Princesse my Ladye the Kinges mother with all the noble estates aswell of England as straungers of Spaine were Commen and resorted for the purpose and intent to behould a certaine disguising there assigned, the which shortly aft. r silence and order of euery person in their Roomes convenient appeared and was shewen after this most proper wise and manner that is to saie in the lower end of Westminster hall were disclosed and brought into sight two merveyulous mountes or mountaines right cunningly practized and made the one of them of the colour greene planted full of fresh trees some of them like olives some oranges some Laurell Juniper Vee, trees divers and many faire and pleasant herbes flowers and frutes that great delite it was to behould The second mountaine was somewhat more like vnto a Rocke scorched and brent with the sunn and of darker colour [f. 34 r^o] out of whose sides grewe and eboyled as it had bene ore of sondry mettalls as of gold of silver leade and Copper sulphur and such other divers kindes of stones as

Cristall Corall Amber and other more of merveyulous kinde and nature right stately pictured and imprinted as euer hath bene seene These both mountaines were fastned and Chained together with a goodly Chaîne of gould throughout both their midst and thus were subtilly Conveyed and drawne vppon wheelles prively and vnperceaved vnto the tyme they came jointly so tyed together vnto the Kinges presence being in the higher part of the said hall There were sitting vppon certaine steppes and benches on the sides of the first mountaine of Colour greene xij fresh Lordes Knightes and men of hono^r most seemely and straunge disguised making great and sweet melody with instrumentes musicall and of much hermony as with Tabors and Taborens lutes harpes and Recorders. And in the small hilles vppon the sides of the Redder mount or Rocke were xij disguised Ladyes and one in the Toppe arrayed after the manner of the Princes of Spaine all theise fresh appparelled Ladyes and women of hono^r having like Instrumentes of musicke as Claricordes dusymers Claricimbals and such other euery each of them aswell Lordes disguised in their mountaine as Ladyes in theirs vsed and occupied and played vppon the Instrumentes all the waye Comming from the lower end of westminster hall till they came before the King and the Queenes Highnes and Majestie so sweetly and with such noyse that in my mynde it was the first such pleasant myrth and property that ever was heard in England of longe season. When the mountaines with the people were pight and grounded before the Kinges sight then descended the xij goodly disguised Knightes and men of honno^r and daunced together deliberate, and pleasantly And eftsoone the xij ladyes in like manner descended from their hilles and Coupled with the said Rehersed Lordes and so in a seemly sort they all xxiiij disported and daunced there a long season many and divers roundes and newe daunces full curiously and with most wonderfull Counteynance In the meane season the two mountaines departed and evanished out of presence and sight. Incontinent entred in the voyde... » etc.

[A Richmond, dans le hall, f. 34 v^o.] « entered in a pleasant disguising conveyed and shewed by a glorious towne or tabernacle made like a goodly Chapell fenestred full of lightes and brightnes within this Pageant or tabernacle was another standing Cupboud of rich and Costly plate to a great substance and quantitey this throne and pageant was of two stories in whose lower were viij goodly disguised Lordes Knightes and men of hono^r and in the vpper storye and partition viij other fresh ladyes most strangely disguised and after most pleasurefull manner, thus when this goodly worke was approached vnto the Kinges presence and sight drawen and Conveyed vppon wheelles by iij woddose ij before and one behind and on either side of the said homely mermaides one of them a man mermaide the other a woman the man in harnesse from the wast upwardes and in euery of the said mermaides a Childe of the Chapell singing right sweetly and with quaint hermony descend these viij pleasant gallantes men of honor and before their comming forth they cast out many quicke conyes the which ran about the hall and made very great disportes. after they daunced many divers goodly daunces and forthwith came downe the viij disguised Ladyes and in their apearance they let flye many white doues and byrdes that flewe about the hall and [f. 35 r^o] great laughter and disport they made. These Lordes and ladyes coupled together and daunced a long season many Courtly roundes

and pleasant daunces After that the Earle of Spaine and a Ladye of the same Countrey daunced two base daunces and went up againe after this came in a voyde... » etc.

IV

The Innes of Court Anagrammatist: or, the Masqvers masqued in Anagrammes. Expressed in Epigramique lines, upon their severall Names,..... Composed by Francis Lenton Gent. one of Her Majesties Poets... 1634.

(V. *passim* et en particulier D. 2. Anagramme sur le nom de John Farwell et F 2 :) An Anagramme upon the name of the generous spirited Gentleman, Master Henrye Maxey. Macsey. Anagr. I Came Nye Hers.

Each lusty Masquer hath the liberty
Of dancing, and may boldly then come nye,
Of her, or hers; if in a fitting place
Her gentle nature doth permit that grace:
So I of that society being one,
Sought to come nye her best affection,
Which she accepted, and (without deferrs)
Came just as nye to mine, as I to hers:
And had our tender soules thought it no sin,
As we came nie so one on's had gone in.

V

[State Papers. James I, vol. LXXV, art. 15. Le Comte de Suffolk, Lord Chambellan, à Sir Thomas Lake, 18 nov. 1613.]

Sir Thomas Lake: I must againe vse my mans hand in desiringe your care for the delyverie of theis two lres [letters], one to my Lord of Rutland the other to my Lord Willoughby of Ersby. My Lord of Rutland I am informed will be with you at Roiston very shortlie, if he be not already come, Therfore for his lre [letter] it may lye by you vntill you may deliuer it his lordship your self. only this I desire you to acquaint my Lord Hay that you haue a lre [letter] from me to him against his coming to you which I presume his Lordship will second with our desires to haue him one of our Maske, The other to the Lord Willoby is to the same purpose to desire him to be one of the Company of the Maskers, but of that you must healpe me to convey it to him speedily and safelie with some extraordinarie charge to the post. not to loose tyme and the next post to him to craue by lre [letter] from you an aunswer of myne. Beare with me that I trouble you with this no matter of state but much imports me, for which you shall haue my many thanks as

your loving freind

Whithall 18th of November 1613.

T. SUFFOLKE.

VI

[Harl. MS. 6947, f. 143 r^o.]

When the kinge is set and the full expectation of the spectacle raised there shalbe hearde a strange murmur with a kinde of hollowe and infernall musike when sodainely an orcus or poeticall Hil [Hell] is discouered and from the sides of it comminge forth a maske of hags or Sorceresses serally [severally] attired, with thire spindles reeles and other magicall instruments makinge a confused noise with strange gestures. Thire names are Ignorance, Falshoode, suspicion, Credulity, Murmur, Impudencie, Malice, slaunder, Execration, Bitternes, and Fury the opposites of glory To these comes Ate the goddess of mischiefe and makinge vp the 12 bids them and encourageth them to goe forwarde to disturbe the peace of the night and place, as they doe to all goodnes, where vpon fallinge a fresh to thire daunces and incantation: on the instant a Loude triumphant musicke sounds at which as at a blast they all vanish, and the place is changed into a bewetifull and magnificent buildinge to shewe that the sounde of a virtuous fame is able to scatter and affright all that threaten yt. out of this place comes forth a person signifiinge Heroicke Virtue, the father of goode fame. He tels that this was the pallace of his daughter, where there were a selecte number of Queenes who for thire virtues while they were on earth haue had the honour since to Liue celebrated in the [pallace] of Fame foreuer. These hearinge of the graces of BELLANNA queene of the ocean, and knowinge that she alone possesse all these virtues which were in them deuידed and that yet the best and most soueraigne place of that pallace was uoyde they were desirous to gratifie her with that honour in her Life time which noe other might hope to enioie after death which she vouchsafeinge at whice [which] time he shewes the queene and the Ladies sittinge in a PORTICO, they were not only kepte from obliuion but once againe made visible to the Light. And to such a Light as from whome euer she her selfe out of her trewest virtue acknowledged to receiue all her Lustre. At this the musickes sounds while they are descendinge, and the gates openinge belowe the first 4 are discouered in a chariotte which comes forth drawne with Panthers, the 2 follores [followes] drawne by Eagles, and so the 3 [effacé: by Lions in... which they ride aboute] whih [which] is the Last and most eminent with the statue of fame on the tope [f. 143 v^o] of yt for her MAIESTIE drawne by Lions in which they ride about the stage as in a solemne triumphe [triumph] ouer those vices which were fiede before them, and so turninge all thir in face to the kinge, her maiesties chariot beinge in the midle they come forth and daunce in thire different habits accordinge to the different nations where they are.

These be the names of the twelue Queenes.

BELLANNA quene of of [sic] the ocean

PENTHESILEA queene of the Amazons

THOMIRIS queene of the Scythians

CAMILLA queene of the Voscians

TENOBIA [ZENOBIA] queene of the Palmarians

ARTEMESIA queene of the Carians

BERENICE queene of the Ægiptians
 BUNDRICA [BONDUCA] queene of the Icenians
 VALASCA queene of the Bohemians
 CNIDACE [CANDACE] queene of y^e Æthiopians
 ATALANTA queene of the Ætoleans
 AMALASANTA queene of the Gothes

VII

[Exchequer of Receipt. Miscellanea, 343.]

[a] for the Qvenes majestes maske
 this Vth of june 1610

in primis for the inbrawthring the scewtts of clotthe a sciluer the pettecote of wachad taffete and hoddess and scleus of seegrene taffete with lase for workeing and scilke to the same scutte	}	xxv: ¹¹
---	---	--------------------

itam for inbrathring vij yards of Copwebe lane withe vaynes of sciluer and segrene and sciluer oose and Carntion scilke for working sciluer and scilke.	}	vii ¹¹
--	---	-------------------

itam for on qvarter of a yard of segrene taffete vere Riche with goold oose and Carnation scilke for working and stooffe	}	xx ⁸
---	---	-----------------

itam for inbrawthering xxviiij yards of tiffenne vere Reche with oose goold for working scilke and goold oose	}	xviii ¹¹
--	---	---------------------

itam for imbrawthering a peare of shues of segrene satten vere Riche for workeng goold and scilke	}	iiij ¹¹
--	---	--------------------

som to talis lv¹¹

T. SUFFOLKE

J. E. WORCESTER

Shawe the brawthers bill.

[Exchequer of Receipt. Miscellanea, 343 (1)]

[b] Mr. Thomas Henshawe her Maiesties silkeman, did deliuer
 in May 1610. for her Maiesties Maske theise percelles
 of gold and siluer Lace followinge, viz :

gold.	365 oz $\frac{3}{4}$ gold spangled bone Lace containinge, 2010 yarde at x s. the oz	182 - 17 - 6.
	1106. oz. of gold spangled Loom Lace cont' 5270. yarde att x s. oz — the yarde	553 - 00 - 00.
siluer	96. oz $\frac{3}{4}$. of siluer spangled bone Lace Cont' 658. yarde. att x s. the yarde.	048 - 07 - 6.
	574 oz. of siluer spangled Loom Lace cont' 2982 yarde att. x ^s the yarde	287 - 00 - 00.
The totall number of both sortes is 2142 oz $\frac{1}{2}$. Cont' 10920 yarde beinge for the 14. Ladyes of the maske, after the proportion of. 780 yarde a peece att x s. the oz, commeth to		1071 - 5 - 00.

I acknowledge theise percells aboue [In another hand]
mencioned to haue beene Received but
I referre the prices, vnto the Lordes
of his Maiesties Priuie Counsell, 25th July 1610

T. SUFFOLKE, J. E. WORCESTER, Tho' KNYUETT.

VIII

[Exchequer of Receipt, Pells' Order Books, vol. XII, f. 183 v^o.]

Mercurij xvj^{to} die Junij 1613

The Maske By Order dated [blank in MS.] Maij 1613

To Meredith Morgan gentleman to
the vse of the particular persons
hereafter mencioned employed in his
Majesties late Maske the summe of
ffower hundred and eleven pounds
sixe shillings eight pence by waie of
rewarde to be delivered vnto them
as hereafter is particularly sett downe
by direction of the Erle of Suffolk
Lord Chamberlaine and the Erle of
worcestre Master of his Majesties
horse per breve datum ix^o die Ja-
nuarij 1612 [-13]

C

iiij xj^{li} vj^s viij^d

Bowier.

Dr : Campian.	lxvi ¹¹ xlii ^s iii ^d
Inigo Jones	l ¹¹
Jerome Herne	xl ¹¹
Bochan.	xl ¹¹
Tho : Giles.	xxx ¹¹
Jo : Coperary.	xx ¹¹
Mr. Confesse	xxx ¹¹
Roberte Johnson	x ¹¹
Thomas Lupo	x ¹¹
Steven Thomas.	xv ¹¹
He that played to y ^e boyes.	vi ¹¹ xlii ^s iii ^d
42 Musitians.	xlii ¹¹
2 that plaied to y ^e Antick Maske . . .	xj ¹¹
12 Madfolkes.	xij ¹¹
5 Speakers.	v ¹¹
10 of y ^e Kinges violins.	x ¹¹
3 groomes of y ^e Chamber.	iiij ¹¹

IX

[Exchequer of Receipt, Miscellanea, 341 (1)]

[F. 1 r^o].

1610

The bill of account of the hole charges of the Queens Majesties
Maske at Chrismas. 1610.

Inprimis to M ^r Inigo Johnes as apeareth by his byll.	238 ¹¹	16 ^s	10 ^d
Item to m ^r . Confesse vpon his bill for the 12 fooles .	16 ¹¹	6 ^s	6 ^d
Item to his Taylo ^r for making the suits as apeareth by his bill	8 ¹¹		
Item for 128 yards of fustian to Lyne their Coats att 10 ^d the yeard	5 ¹¹	6 ^s	8 ^d
Item for 87 ownces of Coper Lace att 18 ^d the ownce, and 6 ownces att 20 ^d the ownce vsed for the 11 preests gownes and hoods, with shoues, and skarffs	7 ¹¹		4 ^d
Item for 24 yards of Riband to beare their Lutes att 12 ^d the yeard, and one Dosen att 3 ^d , and half a Dosen at 2 ^d the yeard	1 ¹¹	8 ^s	
Item to the Taylo ^r for making those gownes and hoods	4 ¹¹		
Item to the 12 preestes to buy their silke stockings and shoues att 2 ¹¹ a peece	22 ¹¹		
Item for 3 yards of flesh collored satten for Cupids Coate, and hose att 14 ^s the yeard	2 ¹¹	2 ^s	
Item for 26 yards of Callico to lyne the preestes hoods att 20 ^d the yeard	2 ¹¹	3 ^s	4 ^d
Item to the taylor for Making and furnishing of Cupids suite with Lace and puffs	1 ¹¹	10 ^s	

Summa 308¹¹ - 14^s - 3^d.

Rewards to the persons employed in the Maske.

Inprimis to m ^r Benjamin Johnson for his Invention	40 ¹¹
Item to m ^r Inigo Johnes for his paynes and Invention.	40 ¹¹
Item to m ^r Alfonso for making the songes	20 ¹¹
Item to m ^r Johnson for setting the songes to the lutes.	5 ¹¹
Item to Thomas Lupo for setting the dances to the violens.	5 ¹¹
Item to m ^r Confesse for teachinge all the dances	50 ¹¹
[F. 1 v ^o .] Item to m ^r Bochan for teaching the Ladies the foot- ing of 2 dances	20 ¹¹
To the 12 Musitions that were preestes that songe and played.	24 ¹¹
Item to the 12 other Lutes that suplied and with fluits.	12 ¹¹
Item to the 10 violens that contynualy practized to the Queene.	20 ¹¹
Item to 4 more that were added att the Maske.	4 ¹¹
Item to 15 Musitions that played to the Pages and fooles.	20 ¹¹
Item to 13 hoboyes and sackbutts.	10 ¹¹
Item to 5 boyes that is, 3 graces Sphynks and Cupid	10 ¹¹
Item to the 12 fooles that danced	12 ¹¹

Summa 292¹¹

Disbursements:	Summa totalis is	600 ¹¹ 14 ^s 3 ^d
Receipts:	Where of ther is receaved.	400 ¹¹
Remaines:	So the Wardrobe being not yet discharged, ther remayns . to be allowed.	200 ¹¹ 14 ^s 3 ^d
There was receaved from the Kinges Wardrobe of Sir Roger Aston.		
Imprimis of severall Collered taffite for 12 fooles, and 3 graces, 52 ells, and a quarter att 17 ^s the elln.	44 ¹¹	8 ^s 3 ^d
Item of Crimson taffite for the 12 preestes amounting to 55 els, and m ^r Confesse his coate being in the number, at 17 ^s the elln.	46 ¹¹	15 ^s
Item of watched satten for the preestes hoodes and gor- gettes 26 yeardes 3 quarters att 15 ^s the yeard	19 ¹¹	19 ^s 9 ^d
[F. 2 r ^o .] Item of taffite sarsnett for scarffs to girde their gownes beinge 18 ells att 8 ^s the ell.	7 ¹¹	4 ^s

Summa 118¹¹ - 7^s - 0.

Memorandum that this last summe of 118¹¹ - 7^s - is to be allowed to Sir Roger Aston Knight, over and aboue, the other foresayd summe of 600¹¹ - 14^s - 3^d.

T. SUFFOLKE. J. E. WORCESTER.

[Indorsed: « The Q. Masque at Christmas 1610. »]

X

[Pells' Order books, vol. X, f. 181 v^o.]

Decimo die Maij 1611.

Thomas Bowker
to be paied over for
the Princes Maske
and Barriers.

By order dated this daie. To Thomas Bowker
the summe of twoe hundred fortie seven
poundes eight shillings to be by him paied
over vnto the particular persons hereafter
specified, the seuerall summes folowing by
waie of reward having bene imployed in
the late Princes Barriers *and* Maske viz.

To M. Johnson for making the Daunces.	xx ¹¹
Thomas Lupo for settinge them to the violins. . . .	c ^s
Mr Giles for 3 dances	xl ¹¹
Companie of violins	xxxij ¹¹
Thomas Lupo thelder Alex. Chisan <i>and</i> Rowland Rubidge violins.	x ¹¹
xij ^a Holt boyes	x ¹¹
x singers <i>and</i> 6 plaiers on the lute provided by Alphonse.	xxxij ¹¹
Twoe Cornetts	ijj ¹¹
xx lutes provided by Mr Johnson for the Princes Dance	xl ¹¹
xvj other instruments for the the Satires <i>and</i> faeries	xxj ¹¹
Players imployed in the Barriers.	xv ¹¹
for their Spanishe lether bootes bought by themselues	xlviij ^s
Players imployed in the Maske	xv ¹¹
forheades <i>and</i> beards vsed in the Maske.	xl ^s

Apearing by a liste therof suscribed by Sir Thomas Chaloner
Knight agreeably. *per breve datum* xxvj^{to} die Novem-
bris 1610: BOWIER.

XI

[Record Office. Lord Chamberlain's Department, vol. 738, p. 287
(1631-1632).]

A warrant for A
Habitt for Mr.
Thomas Killigrew.

A Warraunt to y^e great Wardrobe for y^e provi-
ding of these parcelles following for a masqueing
habit for Mr Thomas Killigrew one of his
Majesties Pages of Honor who is to present
the person of an enamoured Courtier in the
Masque presented by the Queenes *Majestie* at
Shrouetide next *and* that you cause them to bee
compleatly fitted and furnished vizt,

Masqueing habit. A doublet of white Satin, Breeches of Carnation Satin Cloake of the same coloured Satin lined with Carnation coloured Plush trimmed with siluer lace: silke stockins of pearle color white shooes Roses and Garters of Carnation, a Hatt and a feather A falling Band with lace of the newest fashion Gloues Girdle and pointes sutable and such other thinges as shall bee requisite for that purpose. Febr. 8. 1631 [-32].

XII

Mercure François, tome III, p. 72 et suiv.

« Vn Orphee tenant sa Lyre entra sur le theatre, suiuy d'un chameau, d'un chien, d'un mouton, d'un ours, et de plusieurs animaux sauvages, lesquels auoient delaisé leur nature farouche et crüeile, en l'oyant chanter, et iouër de sa Lyre. Apres vint vn Mercure, lequel pria Orphée de continuër les doux airs de sa Musique, l'asseurant que non seulement les bestes farouches, mais les Estoilles du ciel danseroient au son de sa voix. Orphee pour contenter Mercure de sa priere, recommença ses chansons; aussi tost l'on veit que les Estoilles d'un Ciel qui estoit sur le theatre, commencerent à se remuër, sauter et danser. Ce que Mercure regardant, et voyant Iupiter avec son foudre assis dans vne nuee, il le supplia de vouloir transformer aucunes de ces Estoilles en des Cheualiers qui eussent esté renommez en Amour pour leur constante fidelité enuers leurs Dames : A l'instant on veit plusieurs Cheualiers dans le ciel, tous vestus d'une couleur de flamme tenans des lances noires, lesquels ravis aussi de la musique d'Orphee luy en rendirent vne infinité de louanges. Mercure alors supplia derechef Iupiter de transformer aussi les autres Estoilles ez mesmes Dames qui auoient amoureusement aimé ces Cheualiers, et persuééré en leur amour iusques à la mort. Incontinent ces Estoilles changees en autant de Dames furent veuës vestues de la mesme couleur que leurs Cheualiers. Mercure voyant que Iupiter auoit intheriné toutes ses prieres, il esleua derechef ses mains, et le supplia de permettre que toutes ces ames celestes de Cheualiers avec leurs Dames, descendissent en terre pour dancier à ces nopces royales. Iupiter luy accorda encores ceste requeste, et les Cheualiers avec leurs Dames descendirent dans des nues sur le theatre : où au son de plusieurs instruments ils danserent diuers balets : ce qui fut la fin de ceste belle moralité. »

V. encore : Les Triomphes, Entrées, Cartels, Tournois, ceremonies et aultres Magnificences, faites en Angleterre, et au Palatinat, pour le Mariage et Reception, de Monseigneur le Prince Frederic V. Comte Palatin du Rhin..... et de Madame Elizabeth..... A Heidelberg, 1613. Feuillet E. 4 v° : « Apres vint Mercvre, avec son caducée, et ses patins volans..... Iuppiter paroissant sur une nuée avec son foudre en sa main. »

Ce dernier livre n'est qu'une traduction d'une publication allemande ornée d'illustrations fort curieuses (mais qui ne concernent que les fêtes données en Allemagne pour la réception de l'Électeur). Beschreibung der Reiss : Empfahung des Ritterlichen Ordens : Volbringung

des Heyraths : vnd glücklicher Heimführung : Wie auch der ansehnlichen Einführung : gehaltener Ritterspiel vnd Freudenfests Des..... Herrn Friederichen des Fünften..... mit der..... Princessin Elizabethen. In Gotthardt Vögelins Verlag. Anno 1613.

XIII

Exchequer Q. R. B. 434, N^o 9. (Accompte of Sir John villiers Maister of the wardrobe and Roabes to Prince Charles. payments and disbursements for one whole yeare and a quarter from the ffeast of St Michaell the Archangel, Anno Dñi 1617 untill the ffeast of the Birthe of our Lord God 1618. In the ffifteenthe and Sixteenthe yeares of the Reign of King James.)

By vertue of a warrant signed : by his Highnes att Greenewich the Nynthe day of June 1618 : ffor Three masking suites with all such furniture and necessaries as belong unto them. as followeth. viz^t.

[En marge] Three suits for the Maske

To Patrick Blacke for making and furnishing one Masking suite for his Highnes thick wrought in divers workes with silver and other laces. and for workemanshipp.	ix ^{li} x ^s
More to him for drawing and marking the suite all a parte	xxxv ^s
More for iij yards of Tinsell for the same att iij ^s per yard.	ix ^s
More for making of three patternes in divers fashions.	vij ^{li} x ^s
More to him for making and furnishing two other suits for the Maske the one for Sir willyam Erwin and thother for M ^r Roger Pallmer thick wrought with silver lace.	xvj ^{li}
More to him for Cutting Drawing and Sizing the two suits.	iiij ^{li} x ^s
More for Buckrom, Tynsell and Canvas for patternes for the Three Suits.	v ^{li} x ^s
More for Drawing marking and Sising the three patternes.	iiij ^{li} xv ^s
More to him for making his Highnes masking suite with more lace	xxx ^s
More to him for iij yards of tynsell to ytt at iij ^s per yard	vj ^s

To Thomas woodrove for xviiij yards of Crimson sattin for parte of the Three suits for the Maske at xvij^s. xxj^{li} xij^s
 More for xxiiij yards of watchett sattin for thother parte of the three suits for the Maske. att xvij^s. xx^{li} viij^s

More to him for xviiij elnes of white taffata to lyne the same three suits at xvj ^s per elne	xliij ¹¹ viij ^s
To Samuell Paske for xxx oz and iij quarters of silver spangled sprigg lace for the same suits at vij ^s vj ^d per oz.	xj ¹¹ x ^s vij ^d ob
More to him for xxiiij oz and iij quarters of silver span- gled bonelace for the same suits att viij ^s per oz.	ix ¹¹ x ^s
More for xxx oz. of Coulored sowing and stiching silke at ij ^s viij ^d	iiij ¹¹
More for xiiij dozen of silver buttons for the same at xviiij ^d	xix ^s vj ^d
More for xx yards of white viij ^d Ribban for the same.	xiiij ^s iiij ^d
More for vj long arming silver poynts at iiij ^s iiij ^d a piece	xx ^s
More for vj dozen of white silke poynts att iiij ^s . .	xviiij ^s
More for iij oz of white binding lace for the same att iiij ^s iiij ^d	x ^s
To Elizabeth Loveday widdowe for Three headepieces for the Maske, one for his Highnes, one for Sir willyam Erwin, and one for M ^r Palmer att v ¹¹ a piece	xv ¹¹
To Thomas Peake for CCCxiiij oz of white Copper plate lace for the same suits at xliij ^d per oz. . .	xviiij ¹¹ vj ^s iiij ^d
More to him for CC yardes of white Copper lace sprig- ged and spangled for the same at iiij ^d per yard.	iiij ¹¹ vj ^s viij ^d
More for iiij dozen of white Copper buttons at iiij ^s .	xvj ^s
More for three vizards for the Maske lyned with kid and for perfuming the same at xij ^s vj ^d a piece .	xxxviij ^s vj ^d
To Robert Jones for a fayre white plume for his Highnes with flittie dozen of Egretts.	viij ¹¹
More to him for a fayre white plume for Sir willyam Erwin with xl dozen of Egretts	vij ¹¹
More to him for another fayre white plume for m ^r Palmer with xl dozen of Egretts.	vij ¹¹
To Thomas Hodges for a masking Ruffe and Cuffes for his Highnes of Cuttworke edged with a fayre peake purl	vij ¹¹
To Robert Madson for iij payre of silke hose for the Maske Basatasht and plusht at iiij ¹¹ a payre . .	xij ¹¹
More for one payre of Rich watchett garters ymbro- dered with siluer.	vij ¹¹
More for iij payre of Rich watchett Roses with siluer at xl ^s	vj ¹¹
More for xxxviij dozen of Coulored silke poynts at iiij ^s .	v ¹¹ xliij ^s
More for iij pieces of Coulored silke Ribban at xxiiij ^s .	iiij ¹¹ xij ^s
To John Shepley for ymbrodering of Two Masking suits vpon blew and Carnacion sattin with silver spangles, silver plate and white silke for Damaske silver and workemanship.	xij ¹¹

Somme of the said warrant CCxlix¹¹ xvj^s xj^d ob.

XIV

[State Papers (Interregnum), 1656, vol. CXXVIII, art. 108.]

The Bills for Sir William Dauenants Opera are thus Intitled.

The Entertainment by Musick and Declarations [*sic*: Declamations?] after the manner of the Ancients.

The Scene Athens

Vpon friday the 23 of May 1656 These foresaid Declarations began att the Charterhouse at 5^a a head for the entrance. The expectation was of 400 persons, but there appeered not aboue 150 auditors The rome was narrow, at the end of which was a stage and on ether side two places railed in, Purpled and Guilt, The Curtayne also that drew before them was of cloth of gold and Purple.

After the Prologue (*which* told them this was but the Narrow passage to the Elizium theire Opera) Vp came Diogenes and Aristophanes, The first against the Opera, the other for it. Then came up A Citizen of Paris speaking broken English and a Citizen of London and reproached one a nother with the Defects of each Citty in their Buildings, Manners, Customes, Diet, etc: And in fine the Londoner had the better of itt, who concluded that hee had seene two Croche-teurs in Paris both with heauy burdens on their backs stand complimenting for y^e way with, cest a vous Monsieur. Monsieur uous uous Mocqués de Moy etc: which lasted till they both fell downe under their burden.

The Musick was aboue in a loouer hole railed about and couered with sarcenetts to conceale them, before each speech was consort Musick. At the end were songs relating to the Victor (the Protector) The last song ended with deriding Paris and the french, and concluded

And though a shipp her Scutchen bee
yet Paris hath noe shipp at Sea.

The first song was made by Henry Lawes, y^e other by Dr. Coleman who were the Composers. The Singers were Captain Cooke; Ned Coleman and his wife, a nother wooman and other inconsiderable voyces. It lasted an houre and a haulfe and is to continue for 10 dayes by which time other Declamations wilbee ready.

There was lately held at Marchand tailors Hall y^e Cockney feast of the better sort of Citizens borne with in y^e walls at 5^a a man club, it prooued so great a feast by y^e care of y^e Citty Cookes and cutters y^t the like hath not bine seene in y^e Citty, there dined 1000 men in one rome and 300 in a nother.

XV

[R. O. Audit Office, Accounts; various, 1216 (8).]

(The perticulers of ye Accompt of George Kirke Esq^r Gentleman of the Robes..... from the ffeast of St Michael Tharchangel Anno Domini 1633, to the said feast Anno Domini 1634...)

[F. 25 r^o.]

The perticuler paiements and Disbursments for and concerning Masqueing Apparrel *and* other attyre for his Majestie *and* others for the Masque performed on Shrove tuesday the 18th of February 1633 [-4] within the tyme of this Accompt.

To PATRICK BLACK for makeing vp of arich Masqueing suite for his Majesties royall person of aurora Cullor and white sattin embroidered with silver and for stiffning inner lineings and such like necessaries. C^s

05. 00. 00.

To RICHARD MILLER for twelue yards Di of aurora Cullor and white sattin for the said suite at xiiij^s vj^d. ix^{li}; xv^d
Two ellns quarter of taffatie at xiiij^s. xxxj^s vj^d
five ellns quarter of fflorance taffatie sarcenet at x^s. liij^s vj^d

13. 05. 03.

To EDMUND HARRISON forembroidering the said masking suite the bodies vnder sleeves and vpper bases vpon aurora cullor sattin the great vpper sleeves *and* vnder bases vpon white sattin watchet richly alover with fine silver purles plates and silver oes. I^{li};

050. 00. 00.

To PETER LE HUCK for Twelve yards of french Tincell for the said suite. xxx^s.
for tassles of silver and guirdle and flowres for the brest iiij^{li};
for markeing Cutting and seising the suite xxvj^s. viij^d.

05. 16. 08.

To FRANCIS TIPSLEY for making and trimming of two paire of lions heads with the pouldrons *and* guilding them with fine burnisht gold and setting them with spangles. C^s;

05. 00. 00.

To ELIZABETH LOVEDAY for one head peece Covered with tincell and flowres spangled. C^s;

05. 00. 00.

[F. 25 v^o.]

To ROBERT JONES for a plume of white feathers with a faire sprig of egretts and makeing the first patterne for the headpeece vj^{li}. x^s.

06. 10. 00.

To THOMAS CHURCH for a plume of white feathers
with a bunch of egretts to the same iij¹¹
03. 00. 00.

To THOMAS ROBINSON for two paire of bassatash silke
hose. C^s;
One paire of long bassatash silke hose xvij^s.
One paire of rich roses set with spangles. xxxij^s. iij^d.
Two whole peeces of white and yellow ribbin. xlvij^s
09. 19. 04.

To JOSEPH ATKINSON for one paire of gloues with
aurora Cullor sattin tops enbroidered. xl^s
02. 00. 00.

To JOHN KING for three vizards lined with white
sweet leather. iij¹¹
03. 00. 00.

To PATRICK BLACK for makeing a patterne for the
said masqueing suite and for canuas stiffning
buckeram baies ribbin buttons and silke by him
furnished to the same. iij¹¹. iij^s. iij^d.
Three ells of aurora Cullor sarcenet for it xxj^s.
for white and Carnacion Callicoe for it. xx^s. vj^d.
for 16 yards of Counterfeit tincell xxxij^s.
for Copper lace and frindge xx^s.
07. 18. 10.

To ROBERT AUSTEN for two ells di more of yellow
taffatie sarcenet for the same vse xxv^s;
01. 05. 00.

To PETER LE HUCK for tassles guirdles and flowres
for the brest of the said patterne xx^s.
for an enbroidered Cap feather and sprig iij¹¹;
[F. 26^{ro}.] for a band and Cuffs xxijs^s.
for shoes and silver roses xx^s.
for a paire of aurora Cullor stockins. xv^s.
for a paire of gloues xvij^d.
Tincell ribbin vj^s
Cutting the Suite. xx^s
08. 04. 06.

To JOHN KNIGHT for makeing and paincting in
Cullors the patterns for the said masqueing suite. lijs^s.
02. 13. 00.

To NICHOLAS STONE for enbossing the first patterns
of the lions heads for the pouldrons and makeing
of severall moulds vpon them. iij¹¹

To PATRICK BLACK for makeing the patterns for the
 Pages suites and for Canuas buckeram stiffning
 baies buttons and silke 1^s;
 for xiiij yards of tincell. xxviijs.
 for white and Carnacion Callicoe. xij^s.
 for plate lace edgeing lace and frindge. xxx^s.
 06. 00. 00.

To PETER LE HUCK for tassles and guirdle. xv^s.
 for a ruff and Cuffs. xij^s.
 for a Cap feather and band. xx^s.
 for gloves xij^d.
 for buskins and stockins xij^s.
 for a gorgett of tiffenie. ij^s vj^d.
 for tincell ribbin vj^s.
 for Cutting the suite xiijs. iiij^d.
 04. 01. 10

[F. 26 v^o.]

The names of the Credito^{rs} for the Masque performed at SHROVETIDE
 1633 within the tyme of this Accompt.

	li	s	d	
Patrick Black	018.	16.	10.	Cxlj ^{li} xij ^s . v ^d .
Richard Miller	013.	05.	03.	
Robert Austen	001.	05.	00.	
Edmund Harrison	050.	00.	00.	
Peter le Huck	018.	03.	00.	
Francis Tipsley.	005.	00.	00.	
Elizabeth Louedaie	005.	00.	00.	
Robert Jones.	006.	10.	00.	
Thomas Church	003.	00.	00.	
Thomas Robinson	009.	19.	04.	
Joseph Atkinson	002.	00.	00.	
John King.	003.	00.	00.	
John Knight.	002.	13.	00.	
Nicholas Stone.	003.	00.	00.	
Somma Totalis				

VU :

Paris, le 6 octobre 1908.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
 de l'Université de Paris,*

A. CROISET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

BIBLIOGRAPHIE DES BALLETS DE 1603 A 1640

1603

Octobre. — *Ballet de la Reine en l'honneur de l'arrivée du Prince Henri à Winchester* (titre, auteur et texte inconnus). — Lodge, *Illustrations*, III, 56. — Beaumont à Villeroi, 27 oct. 1603 (*King's MSS.*, 121-128).

1604

1^{er} janvier. — *Ballet des Chevaliers des Indes et de la Chine* (titre, auteur et texte inconnus). — Nichols, *Prog. James*, IV, 1061. Projets pour trois ballets. — *S. P. J.* I, V, 20, Carl. à Chamb. Le D. de Lennox « rector chori ». — Lodge, III, 82. — *Id.*, 83. Préparatifs. — *S. P.*, VI, 21, Carl. à Chamb. Date. Description détaillée. Décors. Costumes. Noms. (Imprimée avec des erreurs dans l'édition du ballet suivant par M. E. Law.) — Beaumont à Villeroi, 6 janv. 1604. Date. *Id.*, 13 janv.

8 janvier. — *The Vision of the Twelve Goddesses*, SAMUEL DANIEL. — Brotanek, *Die Englischen Maskenspiele*, 341, 342. — Texte et introd. de Law., 1880. — A.-B. Grosart, *The Complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel*, vol. III, 184-205 (Spenser Soc. 1885). — *Declared Accounts, Audit Office (Works)*, Bundle 2418, Roll 36. — *Id. (Treasurer of the Chamber)*, B. 388, R. 41. — Nichols, IV, 1061. Robes de la reine Elisabeth utilisées dans le M. — *S. P.*, V, 20. Lady Bedford à la tête des préparatifs. — Lodge, III, 83. Services de M. Sanford. — Nichols, IV, 1062. — *S. P.*, VI, 21. Date. Description détaillée. Déc. Cost. Danses. Noms. Querelle de préséance. — Noms dans un exemplaire de l'éd. Alde au B. M. (161, a. 41) et dans un Ms. mentionné par Collier, *Hist. Dram. Poet.*, I, 347. — Lodge, III, 87. Envoie livret avec noms. Suppression d'une édition contrefaite. — Beaumont à Villeroi, 6 janv. 1604; au roi, 13 janv. Rapport de la querelle avec l'ambassadeur d'Espagne; à Villeroi, même date et lettres suivantes jusqu'au 21 mars inclusiv. à Villeroi.

27 décembre. — *Ballet des noces de sir Philip Herbert et de lady Susan Vere* (titre, auteur et texte inconnus). — Lodge, III, 114. Deux ballets projetés, dont l'un pour le mariage. — Winwood, *Memoirs*, II, 41. Date. — *S. P.*, XII, 6. Carl. à Chamb. Description détaillée. Date. Déc. Cost. Noms. — Winwood, II, 43. Date. Noms. Incidents. — Beaumont à Villeroi, 12 janv. 1605. — *C. S. P. Ven.*, X, 323. N. Molin au Doge. Désordre aux noces. Méaventures de l'ambassadeur. La loge royale.

1605

6 janvier. — *The Masque of Blackness*, BEN JONSON. — Brot. 342. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 388, R. 42. Préparatifs dans la salle. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2418, R. 37. Travaux dans la salle. Scène. Machine. Gradins. Peintures. — *S. P.*, XIV, 59 et 60. Versements. — Winwood, II, 39. Intrigues des dames de la reine. — *Id.*, 44. Déc. Cost. Noms. Éclat de l'ambassadeur de France. — *S. P.*, XII, 6. Carl. à Chamb. Mêmes détails. Bagarres à l'entrée et au banquet. — *Id.*, XII, 16. Vincent à Benson. Cost. Déc. Coût. — Beaumont, lettres à Villeroi et au roi, janv.-fév. — *C. S. P. Ven.*, X, 312, 332. Prép. du Ballet. Éclat de Beaumont.

1606

5 janvier. — *Hymenæi*, B. J., — Brot. 342. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 388, R. 43. Personnel employé à préparer la salle. — B. M., *Cotton MS. Julius*, C. III, f. 301, r^o. Pory à Cotton. Description très détaillée (imprimée dans Goodman, vol. II; Collier, *Hist. Dram. Poet.*; Gifford-Cunningham, vol. III). — *Hist. MSS. Com., MSS. of the Duke of Rutland*, IV, 395, 457, 458. Versements à Bethell. Articles du déguisement de la comtesse de Rutland.

1607

6 janvier. — *A Masque in honour of Lord Hay and his Bride*. THOMAS CAMPION. — Brot. 343. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 388, R. 44. — *Id. (W.)*, B. 2418, R. 39.

Août. — *The Masque at the Earl of Huntingdon's*, JOHN MARSTON. — Brot. 343.

1608

10 janvier. — *The Masque of Beauty*, B. J. — Brot. 343. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 388, R. 45. — *Id. (W.)*, B. 2419, R. 40. Gradins. Machine. — *Pells' Order Books*, vol. VII, fol. 103 r^o. Versement à Bethell. — *S. P.*, XXXI, 2, Chamb. à Carl. — *Id.*, 4, du même au même. Bijoux des danseuses. — Lodge, III, 223. — Nichols, II, 175. — De la Boderie, *Ambassades* : lettres du 20 déc., 1^{er} janvier et suiv. — *C. S. P. Ven.*, XI, art. 131, 135, 146, 149, 154. Préparatifs. Délais. Richesse du spectacle. Succès de la reine.

9 février. — *The Masque celebrating the Marriage of Viscount Haddington*, B. J. — Brot. 344. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 388, R. 45. — Lodge, III, 223. Noms des danseurs. Frais. — *S. P.*, XXXI, 26, Chamb. à Carl. Description détaillée. — De la Boderie, février 1608.

1609

2 février. — *The Masque of Queens*, B. J. — Brot. 344. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 389, R. 46. — *Id. (W.)*, 2419, R. 40. Gradins. Décor. — *S. P.*, XXXVII, 96. Sir T. Lake à Salisbury. Fonds pour le M. —

Warrants, II, f. 54 v^o, *Id.* — *Pells' Order Books*, vol. VIII, f. 49, 64, 70, 81, 93, 111, 148. Versements à Reynolds. — *H. MSS. C.*, Ap. XVth *Rep.*, p. 253 et 276. Versement à I. Jones. — *Lansdowne MS.*, 164, f. 487, 489, 493. Versements et solde dû à Reynolds. — Gosse, *The Life and Letters of John Donne*, I, 198. — Nichols, II, 214. — *C. S. P. Ven.*, XI, a. 404, 413, 420, 439, 443, 446, 468. Préparatifs. Querelle de préséance qui retarde le ballet. Correr n'y assiste pas. — De la Boderie, lettres de déc., janv. et fév. — *Harl. MS.*, 6947, f. 143, r^o, Projet ou Programme du M.

1610

5 juin. — *Tethys' Festival*, S. DANIEL. — Brot. 344. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 389, R. 47. — B. M., *MS. Ad.*, 12498 (*Works*), f. 23. — *Warrants*, II, f. 140. — *S. P.*, LIII, 4. — *Docquets*, vol. X (4 mars). Fonds pour le M. — *Pells' Order Books*, IX, f. 168 r^o. Versement de trente livres à Daniel. — *Id.*, f. 161 r^o, 180, 191, quatre versements à I. J. — *S. P.*, LIV, 74. Autre versement au même. — *P. O. B.*, X, f. 123 r^o. Versement à Woodward, mercier. — *Id.*, XI, f. 88. Versements à divers fournisseurs. — *Lansdowne MS.*, 164, f. 26 r^o (mêmes versements). — *Exchequer of Receipt, Miscellanea*, 343 (1). Comptes du brodeur et du marchand de soieries. — *Cotton MS. Titus*, B. IV, f. 373. — *H. M. C.*, XXV, 259. — Winwood, III, 175. — *Id.*, 179. Description détaillée. Noms. — *C. S. P. Ven.*, XI, 945. — Stow, *Annals*, p. 902. Noms. — *S. P.*, LIX, 12; LXVII, 49. Dettes de la reine pour le M.

1611

1^{er} janvier. — *Oberon*, B. J. — Brot. 345. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 389, R. 48. — *Id. (W.)*, B. 2419, R. 41. — *MS. Ad.* 12498 (*W.*), f. 33, 35, 37. — *S. P.*, LVIII, 27. — *Warrants*, IV, n^o 42 et n^o 48, pour le ballet du prince et celui de la reine. — *Id.*, II, f. 180 v^o. — *P. O. B.*, X, f. 53, 61, 69, Vers à I. J. — *Id.*, X, f. 154. Vers à I. J. et B. J. — *MS. Ad.* 24023, f. 4. Versements à Ferrabosco, Confesse et Herne. — *P. O. B.*, X, f. 168. Vers. aux mêmes. — *Id.*, f. 181. Versements aux musiciens et acteurs du M. — *Aud. Of. (Privy Purse)*, B. 2021, R. 2. Vers aux fournisseurs du costume et à I. J. — *H. M. C. D. of Rulland*, vol. VII, pt. IV, p. 211. — Stow, 910. Rang des Masquers. — *C. S. P. Ven.*, XII, a. 125, 153, 159.

Premiers jours de février. — *Love freed from Ignorance and Folly*, B. J. — Brot. 345. — Pour la date, v. *C. S. P. Ven.*, XII, a. 164 et a. 175 (du 2 au 4 fév.); *P. O. B.*, X, f. 75. Vers. à W. Stirrell; 77, Vers à I. J.; 121, Vers. à Stirrell; 172, Vers. à Ansell pour travaux pour « the last Maske att Candlemas 1610[-11] ». — *Exchequer of Receipt, Miscellanea*, 341. Compte général. — *MS. Ad.*, 5751, B., f. 24 v^o, 25 r^o. Étoffes.

1612

6 janvier. — *Love restored*, B. J. — Brot. 346-349. — *Warrants*, III, f. 38. — *Docquets*, X, 27 déc. 1611. Vers. à Meredith Morgan. — *P. O. B.*, XI, f. 66 et 92. — *Warrants*, VII, n^o 68. Autres vers. au

même. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 389, R. 49. — *Lansdowne MS.*, 164, f. 2, 12, 14, 28, 30. Versements. — *MS. Ad.*, 12498, f. 61 (*Works*). — *Colton MS. Titus*, B. IV, f. 373. Coût total (?).

(?). — *The Masque of the twelve Months*. — Brot. 345.

1613

14 février. — *The Masque of Lords*, T. CAMPION. — Brot. 349. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 389, R. 50. — *Id. (W.)*, B. 2420, R. 43. — *MS. Ad.* 12498, f. 95, 97. — *P. O. B.*, XII, f. 84, 85, 165. Vers. à I. J. — *Id.* Vers. à Confesse. — *Id.*, f. 183. Vers. à Campion, I. J., Compositeurs, Musiciens, Acteurs, Danseurs. — *Lansdowne MS.*, 164, f. 144, 145, 146, 184, 186. Vers. à I. J. — *Id.*, f. 200, 202. Autres vers. — *Id.*, f. 451, 455. Vers. à I. J. — *MS. Ad.* 21913, f. 11, 12. Vers. à I. J. — *MS. Ad.* 5751, B, f. 26 v^o, 27 r^o. Warrant pour étoffes et costumes du M. (Imprimé dans *Archaeologia*, XXVI, 380). — Winwood, III, 421. — *S. P.*, LXXII, 12, Biondi à Carl. Noms. — *H. M. C. MSS. of the Duke of Buccleugh*, I, 239. Noms. Trois ballets. — *S. P.*, LXXII, 30, Chamb. à A. Carl. — *Id.*, 31, Chamb. à Carl. Richesse du M. Trop long. — *Id.*, 32, Finnett à Carl. Richesse du M. Succès. — *Id.*, 33, 34. — Winwood, III, 435. — Nichols, II, 622. — Finnett, *Observations*, p. 8. — *C. S. P. Ven.*, XII, a. 775 et 832. Trois changements de décor. Machines. Cost. et Musique. — Stow., f. 916 v^o. — *Beschreibung der Reiss... Volbringung des Heyraths... Friederichen des Fünften... mit der Princessin Elizabethen*, Heidelberg, 1613. — *Les Triomphes... et autres magnificences jaites en Angleterre... pour le mariage de Monseigneur le Prince Frédéric V... et Madame Elizabeth*, Heidelberg, 1613. — *Mercurie François*, vol. III.

15 février. — *The Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn*, GEORGE CHAPMAN. — Brot. 349. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 389, R. 50. — *Id. (W.)*, B. 2420, R. 43. — *MS. Ad.* 12498, f. 95, 97. — *H. M. C.*, I, 57. Reçu de Jones. — *Id.*, *Ap. III^{re}*, *Rep.*, p. 281, *Id.* — C. H. Hopwood, *Calendar of Middle Temple Records*, p. 42, 45. — Winwood, III, 421 — *H. M. C. MSS. of the D. of Buccleugh*, I, 239. Contributions financières des membres du Temple. Dates. Noms. — *Id.*, 242. — *S. P.*, LXXII, 30, Chamb. à A. Carl. Cavalcade. Danses. — *Id.*, 32, Finnett à Carl. — Winwood, III, 435. — *S. P.*, LXXII, 46, Phelps à Carl. — *C. S. P. Ven.*, XII, a. 775 et 832. Description détaillée de la cavalcade. Décor. Le ballet. — Stow, 916, 917, Descrip. det. — Nichols, II, 536. — Relations allem. et fr.

20 février. — *The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn*, FRANCIS BEAUMONT. — Brot. 349. — F. A. Inderwick, *Calendar of the Inner Temple Records*, II, xli, 72, 76, 77, 81, 86, 93, 99. — *S. P.*, LXXII, 30, Chamb. à A. Carl. Descrip. det. Arrivée par eau. Le ballet renvoyé. — Winwood, III, 435, *Id.* — *S. P.*, LXXII, 48, Chamb. à Carl. Coût des deux M. Succès du M. — *C. S. P. Ven.*, XII, a. 775 et 832, Description det. — Stow., 917 v^o, 918 r^o. — *Harl. MS.*, 6279, *The life of Phineas Pettie*.

27 avril. — *The Masque at Caversham House*, T. CAMPION. — Brot., 349. — *S. P.*, LXXII, 120, Chamb. à Carl. Noms. — Winwood, III, 454, *Id.*

26 décembre 1613. — *The Masque at the Marriage of the Earl of Somerset*, T. CAMPION. — Brot. 350. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 390, R. 51. Garde de nuit du matériel dans la salle pendant les travaux « for three severall Maskes ». — *Id.* Vers. à R. Ansell. — *Id. (W.)*, B. 2420, R. 44. Travaux. Arche avec reliefs et pilastres. — *MS. Ad.*, 12498 (*W.*), f. 116, 118. — *S. P.*, LXXV, 15. C. de Suffolk à sir Th. Lake. Invitation à faire partie du M. — *Id.*, 25, Biondi à Carl. — *Id.*, 28, Frais. Noms. — *Id.*, 37 et 44. Manque d'argent. Vente des domaines de la couronne. — *Id.*, 53, Chamb. à A. Carl. Peu de succès du M. Noms. — Stow, 928.

29 décembre et 3 janvier 1614. — *The Irish Masque*, B. J. — Brot. 350. — *S. P.*, LXXV, 32, 33. Préparation du Warrant. — *P. O. B.*, XIII, f. 57, 58, 72. Vers. à Meredith Morgan. — *Lansdowne MS.*, 164, f. 244, 246, 252. *Id.* — *Warrant Books*, VII, n° 68. Sommes diverses versées à M. Morgan. — *S. P.*, LXXV, 53, Chamb. à Carl. Les Danseurs. — *Id.*, LXXVI, 2, Chamb. à Carl. Succès du M. — Reprisé. Critique du sujet. — Stow, 928.

1614

4 janvier. — *The Masque of Cupid*, THOMAS MIDDLETON (texte perdu). — *S. P.*, LXXVI, 2, Chamb. à Carl. Mention du M. — Stow, 928. — Mr. Bullen, dans son éd. des œuvres de Middleton, vol. I, Introd., donne un intéressant extrait des City Records, Jan. 18, 1614, qui renferme le titre du M. et le nom de l'auteur.

6 janvier. — *The Masque of Flowers*. — Brot. 350. — *MS. Ad.*, 12498, f. 120. — *S. P.*, LXXV, 52, Chamb. à Carl. Bacon fait tous les frais du M. — *Id.*, LXXVI, 2, Chamb. à Carl. Querelles d'ambassadeurs au sujet des M. — Stow, 928. — Finnett, *Observations*, 12.

1615

6 et 8 janvier. — *Mercury Vindicated*, B. J. — Brot. 351. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 390, R. 52. Préparatifs dans la salle « twoe seuerall tymes for twoe maskes ». — *Id. (W.)*, B. 2421, R. 45. — *Docquets*, vol. XI, 29 mars 1615. Vers. à Walter James pour solde du M. — Nichols, III, 25. — *S. P.*, LXXVIII, 65, Chamb. à Carl. Argent du Roi pour le M. Objet du M., présenter le jeune Villiers. — *Id.*, LXXX, 1, Chamb. à Carl. — *Id.*, 4, Chamb. à Carl. Succès du M. repris le dimanche suivant. Bons danseurs. Querelle d'ambassadeurs.

13 janvier. — *The Inner Temple Masque*, W. BROWNE. — Brot. 351. — Texte dans *The Poems of W. Browne* (Muses' Library), ed. by Gordon Goodwin. Introd. by A. H. Bullen, II, 165-191. London, 1894.

1616

1 et 6 janvier. — *The Golden Age Restored*, B. J. — Brot. 352. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 390, R. 53. — *Id. (W.)*, B. 2421, R. 46. — *P. O. B.*, XV, 62. Vers. à Edmund Sadler. — Finnett, *Observations*, 31, 32. Dates. Démêlés avec les ambassadeurs.

1617

6 et 19 janvier. — *The Vision of Delight*, B. J. — Brot. 352. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 390, R. 54. Durée des exercices et répétitions, cinquante jours. — *Id. (W.)*, B. 2421, R. 47. — *P. O. B.*, XVI, 71. Vers. à Edward Leech. — *Id.*, 163. Vers. au même pour la reprise du M. de l'Épiphanie, « *per breve datum xvij^o Januarij* ». — *S. P.*, LXXXIX, 33. Coût du M. — *Id.*, XC, 25, Chamb. à Carl. Le favori danse avec la reine. Date du M. L'Indienne Pocahontas présente au M.

17 janvier. — *The Middle Temple Masque* (auteur et texte inconnus). — *S. P.*, XC, 25, Chamb. à Carl. M. en l'honneur du nouveau favori.

19 février. — *Ballet des musiciens français de la reine*. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2421, R. 47. — *P. O. B.*, XVII, 22. — *S. P.*, XC, 79, Chamb. à Carl. Date.

22 février. — *Lovers made Men*, B. J. — Brot. 352. — *S. P.*, XC, 79, Chamb. à Carl. M. en l'honneur de l'ambassadeur le baron de la Tour. Lady Bedford, son rôle dans la fête. Noms. — *Id.*, 94, Henderson à Carl.

4 mai. — *Cupid's Banishment*, ROBERT WHITE. — Brot. 353.

Juillet ou août. — *Masque at Brougham Castle*. — Texte dans John Stafford Smith, *Musica Antiqua*. — Extrait dans *Oxford Hist. of Music.*, III, 199 (date : 1617). — Brot. 338, donne la date 1618. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 56. Préparatifs à « Broome Castle », de « a roome for his Ma^{tie} to heare musicke » (juillet-août).

1618

1^{er} janvier. — *Masque d'Amazones* préparé pour le Jour de l'An par lady Hay (auteur et texte inconnus). — *S. P.*, XCIV, 83, Gérard Herbert à Carl. Le M. renvoyé. Noms. — *Id.*, XCV, 3, Brent à Carl., *Id.* — *Id.*, 5, Chamb. à Carl. M. d'Amazones renvoyé sur ordre des souverains. Noms. — *Id.*, 14, Herbert à Carl. Motifs du refus des souverains.

2 et 9 janvier. — *Masque des noces du fils du fermier* (auteur et texte inconnus). — *S. P.*, XCV, 14, sir G. Herbert à Carl. Date. Le M. dansé chez L. Montgomery à Enfield. Noms. Sujet du M. Le Roi demande à voir le ballet à Theobalds. — *Id.*, 11, Chamb. à Carl. Noms des masquers et de certains rôles. — *Id.*, 21, Chamb. à Carl. Le roi irrité par une chanson grivoise de Finnett. Critiques du peu de dignité de la cour.

6 janvier et 17 février. — *Pleasure reconciled to Virtue*, B. J. — Brot. 353. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 390, R. 55. Préparatifs « for three severall Maskes ». — *Id. (W.)*, B. 2422, R. 48. — *Exchequer Q. R.*, B, 434, n^o 9. Compte de sir John Villiers, grand-maître de la garde-

robe du prince. Compte très détaillé des travestissements du prince Charles, de sir William Erwin et de Mr. Roger Palmer. — *S. P.*, XCIV, 52, S. Ger. Herbert à Carl. Noms. — *Id.*, XCV, 3, Brent à Carl. Date. Emprunts du Trésor pour le M. — *Id.*, 5, Chamb. à Carl. — *Id.*, 8, S. E. Harwood à Carl. Date. L'Antimasque. Peu de succès du M., en particulier de la poésie. — *Id.*, (*Addenda*) 10*, E. Sherburn à Carl. Date. Envoi du livret. Insuccès d'I. J. Le premier ballet du prince. — *Id.*, XCV, 11, Chamb. à Carl. Noms. Insuccès. Danses. — *Id.*, 12, Brent à Carl. B. J. devrait renoncer à la poésie. Noms. Date de la reprise. — *Id.*, 14, Ger. Herb. à Carl. Noms. Costumes. Danses. Date de la reprise. — *Id.*, XCVI, 23, Chamb. à Carl. Reprise le mardi gras. Remaniements. — *Id.*, 24, N. Brent à Carl. Reprise. Détails sur les changements. — *Id.*, 27, Ger. Herbert à Carl. Reprise. Son succès grâce aux changements. Danses. Noms. — *Venetian Transcripts*, vol. CXLII, p. 67, et vol. CXLIV, p. 191. Traduction par Rawdon Brown de l'*Anglipotrida* d'Orazio Buzino. Relation très minutieuse du ballet. (Extraits dans *The Quarterly Review*, CII, 422 (1857) et Harrison, *Description of England*, ed. Furnivall, Part II (Book, III), p. 56*. Shak. Soc., 1878.)

2 février. — *A Masque at Cole-Orton*. — Brot. 353.

2 et 19 février. — *The Gray's Inn Masque of Mountebanks*, JOHN MARSTON. — Brot. 355. — *S. P.*, XCVI, 8, Chamb. à Carl. — *Id.*, 23, Chamb. à Carl. M. de Gray's Inn à la cour. Détails divers. — *Id.*, 24, Brent. à Carl. *Id.* — *Id.*, 27, Ger. Herbert à Carl. Succès du M. Danses chantées. Paradoxe. Chants exécutés par les membres de Gray's Inn.

1619

Masque à la Cour (titre, auteur et texte inconnus). — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 57. R. Coningsby prépare « the banquetting house and the Lorde Chauncellors Chamber for a masque » (déc. 1618). James Maxwell, après l'incendie du Banqueting-House, prépare Whitehall pour des pièces « at Candlemas » et « a masque ». Bethell reçoit « for making ready at hamptoncourte seven severall tymes for the Kinges dyning there, and for making ready the gallery for the Maske in all by the space of sixtene daies in the monethes of December and January 1618 [-19]..... » neuf livres, etc. — *Id. (W.)*, B. 2422, R. 49..... « setting vp a frame with diverse motions and devises in it for Maskes to bee performed in the Banquetting house and in the Hall » à Whitehall. — *P. O. B.*, XVIII, f. 34 et 41. Vers. à E. Leech pour le M. — *Excheq. Q. R.*, B. 434 (14). Masques vénitiens pour le prince, sir W. Erwin, Palmer et « the French Violar ». — *S. P.*, CIV, 28, Herb. à Carl. — *Id.*, CV, 3, sir W. Smith à Carl. Date. Noms. — *Id.*, 7, Chamb. à Carl. Date. Noms. Succès du M. — *Id.*, 9, sir E. Harwood à Carl. Le M. n'a point plu. — *Id.*, 41, Chamb. à Carl. Date de la reprise. — *Id.*, 60, Ger. Herbert à Carl. Le M. sera rejoué dans le Hall pour Carnaval. Noms. — Goodman, II, 175, 187. — Finnnett, p. 58. Dates.

Janvier. — *The Masque of Heroes*, T. MIDDLETON. — Brot. 356.

21 avril. — *Masque de guerriers* (titre, auteur et texte inconnus).

— S. P., CVIII, 69. M. de douze hommes d'armes au Merchant Tailors' Hall.

1620

Masque à la Cour (titre, auteur et texte inconnus). — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 58. Prep. à Whitehall: « twoe Maskes for the Prince at Christmas and Shrovetide ». — *Id. (W.)*, B. 2422, R. 50. « the Maske at Whitehall ». — *P. O. B.*, XIX, 39. Vers. de 400 livres à Edward Leech p. le M. des fêtes de Noël. — *Excheq. Q. R.*, B. 435 (4). Compte de trois « Masking suites » pour le prince, Humphrey Palmer et James Buy. — Gifford-Cunningham, III, 134. Drummond à Jonson. Peu de succès du M. Jonson regretté.

Janvier, février. — « *The running Maske* » (titre, auteur et texte inconnus). — S. P., CXII, 10, sir F. Nethersole à Carl. M. représenté de droite et de gauche. — *Id.*, 36, Chamb. à Carl. — *Id.*, 82, Chamb. à Carl. Le M. continue à être dansé chez les uns et les autres, à Newmarket, après l'avoir été à Bury. Autre Masque offert en retour par les dames (à Bury?). — *Excheq. Q. R.*, B. 435 (4). Compte du costume « for his highnes Maske at Newmarket ». — *Id.* Compte d'un « Pilgrimes gowne for his Highnes Maske at Berry ». — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 58. Vers. à Thomas Sackville pour préparatifs de la maison de sir John Crofts, près de Bury, « for the King and for a Maske there... mens. Januarij et Februarij ».

Masque à Salisbury (titre, auteur et texte inconnus). — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 58. Préparatifs à Salisbury. « A maske there twoe severall tymes. » Juillet, août. — Il est possible que *Pan's Anniversary* ait été représenté à ce moment-là, pour le 5 août, car il est question, dans le même compte, des travaux dans « the Lord Bishops house there for the feast vpon the Vth of August ». — V. Brot., 357.

1621

6 janvier et 11 février. — *News from the New World discovered in the Moon*, B. J. — Brot. 357. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 59. — *Id. (W.)*, B. 2423, R. 51. — *P. O. B.*, XX, f. 38. Vers. de 400 livres à E. Leech p. le M. — S. P., CXIX, 9, Locke à Carl. Date. Le M. réservé exclusivement à la noblesse. — *Id.*, 24, Chamb. à Carl. Date. Un Puritain tourné en ridicule dans le M. — Finnett, p. 71, 73. Dates.

8 janvier. — *Masque à Essex-house* (titre, auteur et texte inconnus). — S. P., CXIX, 24. Date. Circonstances, etc. — Finnett, p. 72.

13 février (?). — *Masque of the Middle-Temple* (titre, auteur et texte inconnus). — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 59. « The maske from the Temple on Shrovesunday. » — *Id. (W.)*, B. 2423, R. 51. « A maske... at whitehall before his Ma^{tie} at Christmas... by the gentlemen of the Middle Temple. » — Finnett, p. 73, donne comme date « Shrove-Tuesday »; peut-être était-ce une reprise.

3 et 5 août et 9 septembre(?). — *The Masque of the Metamorphosed Gipsies*, B. J. — Brot. 358. — S. P., CXXII, 32. Vers. à Lanier et

Ben Jonson, le 21 juillet, peut-être pour préparer le ballet. — *Id.*, 60, Chamb. à Carl. — *Id.*, 77, Chamb. à Carl. — *Id.*, CXXIII, 62, Chamb. à Carl. Succès d'une ballade de B. J. Sa pension augmentée. Promesse de la succession des « Revels ».

Décembre. — *Masque chez sir John Crofts*, à Saxham, près de Bury (titre, auteur et texte inconnus). — *S. P.*, CXXIV, 73, Chamb. à Carl. — *Id.*, CXXVII, 101, et CXXVIII, 59.

1622

6 janvier et 5 mai, *The Masque of Augurs*, B. J. — Brot. 358. — *Aud. Of. (T. o. C.)*, B. 391, R. 60. — *Id. (W.)*, B. 2423, R. 52. — *P. O. B.*, XXI, f. 53. Vers. de 400 livres à Michael Oldisworth pour le M. — *Excheq. Q. R.*, B. 436 (14). Compte très détaillé pour quatre travestissements pour le prince, Mr. Palmer, Mr. Bowy et Mr. Wray. — *Lord Chamberlain's Department*, vol. DCCCXII, p. 273. Versement à cinq « Maskers » pour leurs costumes, 299 livres. — *S. P.*, CXXX, 60, Chamb. à Carl. (11 mai). Date de la reprise : le 5 mai. — Finnett, p. 91, 103, 104, 105 et 106. Date de la reprise : le 6 mai.

1623

19 janvier. — *Time Vindicated*, B. J. — Brot. 359. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2423, R. 53. — *P. O. B.*, XXII, 125. Vers. de 400 livres à M. Oldisworth p. le M. — *Excheq. Q. R.*, B. 436 (2). Compte très détaillé de deux travestissements : l'un pour le prince, l'autre pour « James Bowie ». — *Excheq., Q. R.*, B. 436 (4). — *S. P.*, CXXXIV, 80, Chamb. à Carl. — *Id.*, CXXXVII, 5, Chamb. à Carl. — *Id.*, 27, Chamb. à Carl. (25 janv.). Le M. renvoyé plusieurs fois. Succès de Jones, Jonson et Wither. — Finnett, p. 115 (erreur dans la date). — Collier, I, 418. Date. Changements du décor. Antimasques. Danses et danseurs.

Novembre. — *Masque par John Maynard* (titre et texte inconnus). — *S. P.*, CLIV, 55, Chamb. à Carl. La Fête à York House chez Buckingham. Nom de l'auteur. Succès douteux. — *Id.*, CLV, 21, Chamb. à Carl. — *Lord. Chamb. Dep.*, vol. XLVIII. Trois travestissements pour John Maynard, « Densill Hollis » et « Patricke Abercromie » (sans doute pour ce ballet). — Finnett, p. 130, 132.

1624

Préparé pour le 6 janvier, mais non représenté. — *Neptune's Triumph*, B. J. — Brot. 359. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2424, R. 54. « Makinge a rocke in the vaulte vnder the banquetting house, setting vpp degrees and making ready the banquetting house for the maske, » etc., etc. — *P. O. B.*, XXIII, 57. Vers. de 500 livres à M. Oldisworth pour le M. — *Excheq. Q. R.*, B. 436 (2). Compte très détaillé de deux travestissements, dont l'un pour le prince. — *H. M. C., Ap. VIIIth Rep.*, p. 216. Répétitions du M. — *S. P.*, CLVIII, 5, Chamb. à Carl. *Id.* — *Id.*, 33, Chamb. à Carl. Le M. renvoyé à cause de la rivalité des ambassadeurs. — Finnett, p. 133 et suiv., *Id.* Le roi renonce au M. — Malone, *Shakespeare*, III, 227. — *S. P.*, CLXXXI, 29.

Août. — *Masque de John Maynard* (titre et texte inconnus). — S. P., CLXXI, 66, Chamb. à Carl. M. de Maynard à Burleigh. Succès médiocre. — *Lord Chamb. Dep. (Great Wardrobe)*, vol. CLXV. Vers. de 500 livres à Patrick Abercromby et quatre autres pour leur « Maskinge sutes ». (Date incertaine : « anno xx^o ».)

19 août. — *The Masque of Owls*, B. J. — S. P., CLXXI, 66, Chamb. à Carl. « Another [maske] was lately presented before the Prince at Killingworth by Ben Johnson whiles the King was at Warwick, but with what successe we do not yet heare because yt was but two dayes since. » — Nichols, IV, 996. Le prince à Kenilworth le 19 août. La date du second folio, 1626, est forcément inexacte puisque le prince, mentionné dans le M., était, à cette date, devenu roi. — V. les allusions au mariage manqué avec l'Infante : « Hey, Owl Fifth ! »

1625

9 janvier. — *The Fortunate Isles*, B. J. — Brot. 359. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2424, R. 55. — P. O. B., XXIV, 64. Vers. de 400 livres à M. Oldisworth. — *Excheq. Q. R.*, 436 (4). Compte très détaillé d'un costume pour le prince. — S. P., CLXXXI, 29, Chamb. à Carl. Le M. renvoyé. Finnett, p. 143. Date. — Malone, *Shakespeare*, III, 228.

1626

Février. — *Pastorale de la reine*. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2424, R. 56, Détails sur le décor. — *Id. (Revels)*, B. 2047, R. 24. — *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXCVIII, p. 80. Compte très détaillé du vestiaire. — *Aud. Of. Accounts, Various*, 1415 (60), f. 21, 22. Compte du vestiaire (latin). — *Warrant Books*, XVI, May 19, 1636. Warrant du paiement du vestiaire. — S. P. (*Charles I^{er}*), XII, 4. — *Id.*, 93. — H. M. C., XIth, Rep., Ap. I, p. 41 (Salvetti), *Id.*, 47. — Jane, Lady Cornwallis, *Private Correspondence*, p. 138. — S. P., XXII, 7 mars. — H. M. C., MSS. of the D. of Rutland, VII, pt. I, p. 477, 478.

15 novembre. — *Masque chez le duc de Buckingham* (titre, auteur et texte inconnus). — Bassompierre, *Mémoires*, III, 275 et suiv. — H. M. C., XIth, Rep., Ap. I, p. 91 (Salvetti). — *Id.*, p. 94. — Finnett, p. 191.

Finnett, *Obs.*, p. 190, parle d'un ballet donné par la reine le 16 nov. N'est-ce pas une erreur de date pour le 26? Je ne trouve pas mention de ce M. dans Bassompierre.

26 Novembre. — *Masque de la reine* (titre, auteur et texte inconnus). — *Warrant Books*, vol. XXII, n° 24, 2 mars 1627. Warrant pour le M. — P. O. B., XXVI, f. 27. Vers. de 1012 livres 13 shillings et 11 pence au grand maître de la garde-robe, le comte de Denbigh, pour le M. — H. M. C., XIth, Rep., Ap. I, p. 96, Salvetti, 27 nov. et 4 déc. Date (Anniversaire de la naissance de la reine, 26 nov. V. Baillon, *Henriette-Marie de France*). — Bassompierre, *Mémoires*, III, 275 et suiv. (26 nov.).

1627

Janvier. — *Masque de la reine* (titre, auteur et texte inconnus). — *Lord Chamberlain's Department*, vol. DCCXCVIII, 107. Warrant pour la garde-robe. Détails de tous les costumes pour des poètes, un postillon, deux pages, deux cuisiniers, pour le nain Hudson, pour quatre autres nains, pour le grand portier (Evans), pour Gargamel, etc., etc. — *Aud. Of. Accounts, Various*, 1416 (61). Wardrobe. — Mêmes détails (latin). — *H. M. C., Rep. III, Ap.* p. 265. — *Docquets*, vol. XVI, 19 mai 1636. Vers. au comte de Denbigh p. le M. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2425, R. 57. Travaux dans le Banqueting-House en vue du M. de la reine. — *C. S. P., Appendix.*, 1625-1626, nov. Vers. de 400 livres à Edmund Taverner. — *P. O. B.*, XXV, 172, *Id.* — *Warrants* (ch. I), XXII, n° 51. Warrant au brodeur de la reine, Charles Gentil (11 mars 1626[-27]). — *P. O. B.*, XXVI, 50, 100, 174. — *Id.*, XXVIII, 170, Vers. au même.

12 mai. — *Masque du duc de Buckingham* (titre, auteur et texte inconnus). — *Court and Times of Charles I*, p. 223, 225, 226. — *H. M. C., XIth, Rep. Ap. I*, p. 118.

1628

Projeté pour le 6 Janvier, mais non représenté. *Masque à la Cour* (titre, auteur et texte inconnus). — *Aud. Of. (W.)*, B. 2425, R. 58. — *P. O. B.*, XXVIII, 132. Vers. de 150 livres à E. Taverner p. le M. Date. — *Id.*, XXXVII, 70. Vers. de 200 livres à Charles Gentil. — *C. S. P., Ch. I*, XC, art. 10. Le M. improvisé. — Il semble avoir été question de deux autres M., l'un à la Cour, l'autre organisé par le Temple. — *C. S. P., Ch. I*, vol. XCII, 11 fév. 1628. Warrant de 600 livres au nom d'E. Taverner, pour les frais d'un M. devant être représenté sous peu. — *Court and Times of Charles I*, I, p. 311, 312. — *C. S. P.*, XCI, 30 janvier 1628. Warrant de 500 livres pour huit travestissements.

1629 ? 1630 ?

Aud. Of. Accounts, Various, B. 1214, n° 15 (1629-1630), 22 février et 8 mars. Salaires pour le M.

1631

9 janvier. — *Love's Triumph through Callipolis*, B. J. — Brot. 361. — *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, p. 219. Warrant pour préparer le mandat de E. Taverner pour 600 livres. — *P. O. B.*, XXIX, 346, 349. Vers. au même. — *Id.*, XXIX, 377. Vers. à G. Kirke, « gentleman of his Majesties Roabes », 300 livres. — *Aud. Of. Various (Revels)*, B. 1214, n° 16. Salaires d'ouvriers (4 et 5 janvier). — *Court and Times of Ch. I*, II, 89.

22 février. — *Chloridia*, B. J. — Brot. 361. — *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, 228, 231. Warrants pour préparer les mandats de E. Taverner pour 800 livres. — *P. O. B.*, XXIX, 386; *Id.*, XXX,

129, *Id.* — *C. S. P.*, vol. CCXIV, art. 93. — *Court and Times of Ch. I*, II, 95. — *S. P.*, CLXXXV, 5. — *Id.*, 23. Date. — *Id.*, 53. — *Aud. Of. Ac. Var.*, B. 1214, n° 16. Salaires (2 mai).

1632

8 janvier. — *Albion's Triumph*, AURELIAN TOWNSEND. — Brot. 362. — *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, 280. Warrant de 1000 livres à préparer pour E. Taverner. — *P. O. B.*, XXX, 321, *Id.* — *Id.*, Vers. de 400 livres à G. Kirke. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2426, R. 62. — *S. P.*, CCIV, 80, sir T. Edmondes à s. Henry Vane. Dates. — *Id.*, CCXI, 45. Difficultés financières. — *The Court and Times of Ch. I*, II, p. 158, 159. Date du M. du roi. L'auteur. Disgrâce de Jonson. Le M. de la reine renvoyé.

14 Février. — *Tempe Restored*, A. T. — Brot. 362. — *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, 283. Warrant de 800 livres à préparer pour E. Taverner. — *Id.*, 287. Warrant pour la garde-robe. Costume pour Thomas Killigrew qui doit jouer le rôle d'un courtisan amoureux dans le M. de la reine. — *P. O. B.*, XXX, 341. Vers. de 800 livres à Taverner.

1633

Janvier et à la Purification (début de février). — *Pastorale de la reine* (Walter Montagu, *The Shepherd's Paradise*) et *Masque*. *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXVIII, 309. Warrant à I. J., pour travaux à Somerset house. — *Pipe Office (W.)*, B. 3266. Travaux pour la Pastorale à Denmark (ou Somerset) house. Changements ultérieurs en vue d'un M. Détails. — *Aud. Of. Accounts, Various*, B. 1214, n° 18, 9 janvier, 2, 4, 5 mars. — *H. M. C., Ap. IIIrd, Rep.*, p. 282. Reprise de la Pastorale pour la Purification. — *Court and Times of Ch. I*, II, p. 176, 212, 222, 223, 224.

Arcades, JOHN MILTON.

1634

3 et 11 ou 13 février. — *The Triumph of Peace*, JAMES SHIRLEY. — Brot. 362. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2427, R. 63. Dimensions de la scène qui sert pour le ballet du Temple et celui du roi. — *Aud. Of. Ac., Various*, B. 1214, n° 19, Salaires de huit ouvriers pour le M. du Temple. — Hopwood, *Calendar of the Middle Temple Records*, p. 64, 65, 67. — Inderwick, *Calendar of the Inner Temple Records*, II, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 226. — Malone, *Shakespeare*, III, 236. — *H. M. C., Ap. XIIth, Rep.*, Pt. 2, p. 34. Relation détaillée des préparatifs aux Inns of Court. — *Strafford letters and papers*, I, 167, 177, 207. — Collier, *Hist. Dram. Poet.*, I, 486. Récit du M. par Justinian Paget. — *H. M. C., Ap. Vth, Rep.* Description très détaillée du défilé, noms des artistes, etc. (attribué par erreur au règne de Jacques I). — *S. P.*, CCLX, 65, R. Reade à T. Windebank. Dates : le 4 et le 13 fév. Détails sur le défilé. — *Id.*, CCLXIII, 46. — *H. M. C.*,

Ap. Vth Rep. 365. Poème en l'honneur de la cavalcade des Masquers. — S. P., CCLX, 14, *Id.* — Whitelocke, *Memorials*, p. 19 et suiv. Récit des préparatifs du M. Défilé, etc.

18 février. — *Cælum Britannicum*, T. CAREW. — Brot. 363. — P. O. B., XXXII, 272, 279. Vers. de 1200 livres à E. Taverner pour le M. — *Id.*, 287. Vers. de 120 livres à G. Kirke. — *Aud. Of. Ac., Var.*, 1216 (Robes, 8). Compte de Kirke pour le M. Détails des plus minutieux. — *Aud. Of. Ac., Var.*, B. 1214, n° 19. Salaires d'ouvriers pour le M. — Malone, *Shakespeare*, III, 236. — H. M. C., *MSS. of the D. de Portland at Welbeck*, vol. II, p. 124, T. Hobbes au Comte de Newcastle. — *Strafford letters*, I, 207.

29 septembre. — *A Masque at Ludlow Castle*, JOHN MILTON.

1635

10 février. — *The Temple of Love*, WILLIAM DAVENANT. — Brot. 363. — *Lord Chamb. Dep.*, vol. DCCXXXIX, 34. Warrant à préparer p. E. Taverner, 1400 livres. — P. O. B., XXXIII, part 2, p. 140. Vers. au même. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2247, R. 64. — *Id.*, *Ac., Var.*, B. 1214, n° 20. Salaires d'ouvriers. — *Strafford letters*, I, 360. — S. P., CCLXXXII, 114, sir T. Roe à Elisabeth, reine de Bohême. — *Id.*, CCLXXXIII, 37, sir T. Roe à l'évêque Hall. Peu de succès du M.

1636

24 février. — *The Triumphs of the Prince d'Amour*, W. D. — Brot. 363. — C. H. Hopwood, *Calendar of the Middle Temple Records*, p. 69. — Malone, *Shak.*, III, 237. — *Strafford letters*, I, 506, 516, 525. Succès du M. Décors. Présence de la reine.

12 septembre. — *Masque du prince Charles à Richmond* (auteur inconnu). — Brot. 364. — Excellente réimpression par MM. Brotanek et Bang dans les *Materialen*, Bd. II.

1638

7 janvier. — *Britannia Triumphans*, W. D. — Brot. 364. — *Lord Chamb. Dep.*, DCCXXXIX, 215. Warrant pour faire verser 1400 liv. à M. Oldisworth. — P. O. B., XXXVI, f. 115. Vers. au même. — *Id.*, XXXVI, 123. Vers. de 150 livres à G. Kirke pour le travestissement du roi. — *Docquets.*, vol. XVII, 1^{er} et 13 déc. Oldisworth et Kirke. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2428, R. 69. Construction d'une nouvelle salle et préparatifs pour deux M. — *Strafford letters*, II, 130, 140, 148. Peu de succès du M. Pauvreté du décor.

6 février. — *Luminalia*, W. DAVENANT (?). — Brot. 364. — *Lord Chamb. Dep.*, DCCXXXIX, 224. Warrant pour versement de 1,400 l. à M. Oldisworth. — P. O. B., XXXVI, f. 139. Vers. au même. — V. ci-dessus *Strafford letters*, et p. 150 pour la date.

29 mai. — *A Presentation Intended for the Prince his Hignesse on his Birth-day*, THOMAS NABBES. — Brot. 365.

1639

6 janvier. — *A Masque presented at Bretbie*. SIR ASTON COCKAYNE — Brot. 365.

1640

21 Janvier. — *Salmacida Spolia*, W. D. — Brot. 365. — *Aud. Of. (W.)*, B. 2429, R. 71. — *L. Chamb. Dep.*, DCCXXXIX, p. 359. War-rant de 1400 livres à verser à M. Oldisworth. — *P. O. B.*, XXXVIII, 97. Vers. au même. — *H. M. C.*, *MSS. of the D. of Buccleugh*, I, 285. — *Id.*, IIIrd, *Rep. Ap.*, p. 79. La reine entourée de laiderons. Lady Carnarvon ne consent à faire partie du M. que s'il n'a pas lieu un dimanche. Les souverains aussi pleins d'enthousiasme pour les ballets que par le passé. — *S. P.*, CDXLII, 18 janv., Lettre de E. Nicholas. Sa femme n'assistera pas au M. faute de bijoux, etc. — *Id.*, 83, R. Read à T. Windebank. Succès du M. Désordre. — *Id.*, CDXLV, 34, Vane à sir T. Roe. Les souverains parlent d'une reprise du M. au Carnaval.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

DES PRINCIPAUX OUVRAGES CITÉS

- ADDISON (John), *The Spectator*, ed. by G. Gregory Smith, 4 vols. (Every Man's Library). London, 1906.
- AIRY (Osmond), *Charles II.* London, 1904.
- ALCIAT (André), *Andreae Alciati Emblemata*. Paris, 1602.
- ANDREWES (Alexander), *The History of British Journalism*, 2 vols. London, 1859.
- Anglia*, *Zeitschrift für englische Philologie*, 24 vol. Halle, 1878-1903.
- Archæologia, or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*, 57 vols. London, 1770-1901 (In progress).
- ARENA (Antoine), *Antonius Arena Solerensis Prouincialis ad suos Compagniones Studentes*, etc. 1529.
- ASCHAM (Roger), *English Works*, ed. by W. A. Wright. Cambridge, 1904.
- AUBREY (John), *Brief Lives*, ed. by Andrew Clark, 2 vols. Oxford, 1898.
- AUTON (Jean d'), *Chroniques de Louis XII*, 4 vol. (Soc. H. F.). Paris, 1899.
- AWDELEY (J.), *Awdeley's Fraternitie of Vacabondes, Harman's Caveat*, etc., ed. by E. Viles and F. J. Furnivall (Early English Text Soc.), London, 1869.
- BACON (Francis, Lord), *Essayes or Counsels civill and morall* (Temple Classics). London, n. d.
- BALE (John), *King Johan* (Camden Soc.). London, 1838.
- BAPST (Edmond), *Deux gentilshommes poètes de la cour d'Henri VIII.* Paris, 1891.
- BARLEY (W.), *A New Booke of Tabliture*. 1596.
- BASSOMPIERRE (Maréchal de), *Journal de ma vie* (1579-1640), 4 vol. (Soc. H. F.). Paris, 1870-1877.
- BEAUJOYEULX (Balthazar de), *Ballet comique de la Royne fait aux noces de M. le Duc de Joyeuse et M^{le} Vaudemont, sa sœur*. Paris, 1582.
- BEAUMONT (Francis) and FLETCHER (John), *The Works of B. and F.*, 2 vols. London, 1840.
- ed. by A. Glover and A. R. Waller, 5 vols. Cambridge, 1905-1908 (In progress).
- BÉDIER (G.), *Les plus anciennes danses françaises* (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1906).
- BELJAME (Alexandre), *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle*. Paris, 1881.
- BELLAGUET (L. F.), *Chronique du Religieux de Saint Denys*, trad. par L. F. Bellaguet, 6 vol. (Collection des documents inédits sur l'histoire de France; première série.) Paris, 1839-1852.

- BELLAY (Martin et Guillaume du), *Mémoires* (1513-1552), éd. Buchon. Paris, 1836.
- BENHAM (Canon W.), *Old Saint Paul's Cathedral*. London, 1902.
- BENTLEY (Samuel), *Excerpta Historica*. London, 1831.
- BERCHET (G.) et BAROZZI (N.), *Relazioni degli stati Europei, Lettere al Senato dagli Ambasciatori Veneziani nel secolo decimosettimo*. Venezia, 1856 et suiv.
- Bernardi Andreae Tholosatis *Annales Henrici Septimi*, ed. by J. Gairdner (Rolls Series). London, 1858.
- BIRCH (Thomas), *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth* (1581-1603), 2 vols. 1754.
- BLOMFIELD (Reginald), *A History of Renaissance Architecture in England* (1500-1800), 2 vols. London, 1897.
- BLOUNT (Thomas), *Glossographia, or a Dictionary interpreting all... hard words... used in our refined English tongue*. 1656.
- BOISSART (Robert), *Mascarades recueillies et mises en taille-douce*. 1597.
- BONI (Filippo de'), *Biografia degli Artisti*. Venezia, 1840.
- BOORDE (Andrew), *The First Boke of the Introduction of Knowledge*, ed. by F. J. Furnivall (Early Engl. Text Soc.). London, 1870.
- BOUCHET (H.), *Les Clouet et Corneille de Lyon*. Paris, 1892.
- BOUCHET (G.), *Les Serées*, ed. C. E. Roybet, 6 vol. Paris, 1873-1882.
- BOURCIEZ (Édouard), *Les Mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*. Paris, 1886.
- BRADLEY (Emily, T.), *Life of the Lady Arabella Stuart*, 2 vols. London, 1889.
- BRAND (John), *Popular Antiquities of Great Britain*, 3 vols. London, 1849.
- BRAND (Aloïs), *Quellen des weltlichen dramas in England* (Quellen und Forschungen). Strassburg, 1898.
- BRANTÔME, *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille*, 2 vol. (Panthéon littéraire). Paris, 1835.
- BRATHWAITE (Richard), *The English Gentleman*. London, 1630.
— (sous le pseudonyme de Clitus Alexandrinus), *Whimzies, or a new Cast of Characters*, 1631.
- BRETON (Nicholas), *Complete Works in Prose and Verse*, ed. by A. B. Grosart (Chertsey Worthies' Library), 2 vols. 1876.
- BREWER (J. S.), *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII*. London, 1862 (In progress).
- BRIENNE (Henri de Loménie, comte de), *Mémoires* (1615-1661), éd. Buchon (Panthéon littéraire). Paris, 1835.
- BROME (Richard), *The Dramatic Works of R. B.*, 3 vols. London, 1873.
- BROTANEK (Rudolf.), *Die Englischen Maskenspiele* (Wiener Beiträge zur englischen Philologie). Wien, 1902.
- BROWN (Rawdon), *Calendar of State Papers... relating to English Affairs... in the Archives of Venice*. London, 1864 (In progress).
— *Four Years at the Court of Henry VIII*, 2 vols. London, 1854.
- BROWNE (William), *Poems*. Introd. by A. H. Bullen (The Muses' Library), 2 vols. London, 1894.
- BROWNING (Robert), *The Poetical Works of R. B.*, 2 vols. London, 1896.
- BRUCE (John), *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Charles the First*, 16 vols. 1858-1880.
- BURCHARDUS (Johannes), *Diarium* (1483-1506), ed. Thuasne, 3 vol. Paris, 1883-1885.
- BURCKHARDT (Jacob), *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Traduction Schmitt, 2 vol. Paris, 1885.

- BURTON (Robert), *The Anatomy of Melancholy*. Oxford, 1638.
- BUTLER (Samuel), *Hudibras*, ed. by A. R. Waller. Cambridge, 1905.
- *The Genuine Remains in Verse and Prose*, ed. by R. Thyer, 2 vols. London, 1759.
- *Characters and Passages from Note-Books*, ed. by A. R. Waller. Cambridge, 1908.
- Calendars of State Papers*. V. Brewer, Brown, Bruce, Lemon.
- CALMO (A.), *Lettere* (Biblioteca di testi inediti). Torino, 1887.
- CAMDEN (William), *The Annals of King James* (Kennet's *Complete History of England*, vol. II), 1706.
- CAMPBELL (W.), *Materials for a History of the Reign of Henry VII*, 2 vols. (Royal Society). London, 1873-1877.
- CAMPION (Thomas), *The Works of Dr. Thomas Campion*, ed. by A. H. Bullen. London, 1889.
- CARANÇA (Jeronimo de), *Libro de Hieronimo de Carança... que trata de la philosophia de las armas, y de su destreza, y de la aggression, y defension christiana*. En casa del autor : Sanlucar de Barrameda, 1582.
- CAREW (Thomas), *The Poems and Masque of T. C.*, ed. by J. W. Ebsworth. London, 1893.
- CARLOIX (Vincent), *Mémoires de Vieilleville (1527-1571)*, éd. Buchon (Panthéon littéraire).
- CARO (A.), *Apologia*, 1558.
- CAROSO (Fabritio), *Il Ballarino*. Venetia, 1581.
- CARTWRIGHT (William), *Comedies, Tragi-Comedies with other Poems*. London, 1651.
- CASTELAIN (Maurice), *Ben Jonson*. Paris, 1907.
- CASTIGLIONE (Baldessar), *Il Cortegiano*, ed. V. Cian. Firenze, 1894.
- *Lettere del Conte Baldessar Castiglione*, ed. P. A. Serassi, 2 vol. Padova, 1769-1771.
- CASTILLON (de) et MARILLAC (de), *Correspondance politique de MM. de Castillon et de Marillac*, publiée par M. J. Kaulek (Commission des Archives diplomatiques, inventaire analytique). Paris, 1885.
- CAVENDISH (George), *The Life of Thomas Wolsey* (Temple classics). London, n. d.
- CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de), *Complete Works*, ed. by Fitzmaurice-Kelly, 12 vols. Glasgow, 1901 (In progress).
- CHAMBERLAIN (John), *Letters written by J. C.*, ed. by Miss Williams (Camden Soc.). London, 1861.
- CHAMBERS (E. K.), *The Mediaeval Stage*, 2 vols. Oxford, 1903.
- CHAPMAN (George), *Works*, ed. by R. H. Shepherd, 3 vols. London, 1889.
- CHARLETON (Walter), *The Ephesian and Cimmerian Matrons*. 1668.
- CHARTIER (Jean), *Chronique de Charles VII*, 3 vol. Paris, 1858.
- CHEETLE (Henry) and MUNDAY (Anthony), *The Death of Robert Earl of Huntington* (Collier, *Five old plays*). London, 1833.
- Choice, Chance and Change or Conceits in their Colours...* (1606), ed. by A. B. Grosart. Manchester, 1881.
- CHOUQUET (Gustave), *Histoire de la musique dramatique en France*. Paris, 1873.
- The Chronicle of Calais in the Reigns of Henry VII and Henri VIII to the year 1540*, ed. by J. G. Nichols (Camden Soc.). London, 1846.
- Chronique de Jean de Stavelot* (Commission royale de l'histoire de Belgique). Bruxelles, 1861-1887.
- CIBBER (Colley), *An Apology for the Life of C. C.*, ed. by R. W. Lowe, 2 vols. London, 1889.

- CLARIGNY (Cucheval), *Histoire de la Presse en Angleterre et aux États-Unis*. Paris, 1857.
- CLEVELAND (John), *Works*. London, 1687.
- Collección de documentos inéditos para la historia de España, 112 vol. Madrid, 1842-1895.
- COLLIER (J. P.), *History of English Dramatic Poetry*, 3 vols. London, 1879.
- COOPER (Elizabeth), *The Life and Letters of Lady Arabella Stuart*, 2 vols. London, 1866.
- CORNAZARO (Antonio), *Il libro dell' arte del danzar* (1465). (Article par Giovanni Zannoni dans les *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, vol. VI, p. 281-291). Rome, 1890.
- CORNWALLIS (Lady Jane), *The Private Correspondence of Jane Lady Cornwallis* (1613-1644), ed. by Lord Braybrooke. 1842.
- CORYATE (Thomas), *Coryat's Crudities*, 2 vols. Glasgow, 1905.
- The Court and Times of James I*, 2 vols. London, 1848.
- The Court and Times of Charles I*, 2 vols. London, 1848.
- COURTHOPE, *A History of English Poetry*, 5 vols. London, 1895-1903.
- COWLEY (Abraham), *The English writings of A. C.*, ed. by A. R. Waller, 2 vols. Cambridge, 1904-1906.
- CREIZENACH (W.), *Geschichte des neueren dramas*, 4 bd. 1893-1903.
- CUNNINGHAM (P.), *A Life of Inigo Jones* (Shakespeare Society). London, 1848.
- *Extracts from the Accounts of the Revels at Court* (Shak. Soc.). London, 1842.
- CUSHMAN (L. W.), *The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare* (Studien für englischen Philologie), 1900.
- DANIEL (George), *Poems*, ed. by A. B. Grosart, 4 vols. 1878.
- DANIEL (Samuel), *The Whole Workes of Samuel Daniel Esq.* London, 1623.
- *The Complete Works in Verse and Prose*, ed. by A. B. Grosart, 5 vols. (Spenser Soc.). 1896.
- DAVENANT (Charles), *Circe, a Tragedy*. 1677.
- DAVENANT (Sir William), *Madagascar with other Poems*. 1638.
- *The Dramatic Works of Sir W. D.*, ed. by J. Maidment and W. H. Logan, 5 vols. Edinburgh, 1872.
- DAVIES (Gerald S.), *Hans Holbein the Younger*. London, 1903.
- DAVIES, *Poetical Works*, ed. by A. B. Grosart, 2 vols. London, 1876.
- DAVISON (Francis), *A Poetical Rapsodie*, 1611.
- DAY (John), *The Works of J. Day now first collected*, ed. by A. H. Bullen. London, 1881.
- DAY (J.), ROWLEY (W.) and WILKINS (G.), *The Travailes of the three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony and Mr. Robert Shirley*. 1607.
- DEFOE (Daniel), *An Essay on Projects* (H. Morley. The Carisbrooke Library, III, *The Earlier Life and the chief earlier Works of D. D.*). London, 1889.
- DEKKER (Thomas), *The Guls Horn-booke and the Bel-Man of London* (Temple Classics). London, n. d.
- DENNIS (John), *An Essay on the Operas after the Italian Manner which are about to be established on the English Stage*. London, 1706.
- D'EWES (Sir Symonds), *Autobiography and Correspondence*, ed. by J. O. Halliwell, 2 vols. London, 1845.

- DICE PLAY, *A Manifest Detection of the most vile and detestable Use of Dice Play* (Percy Soc.). London, 1842.
- DICKENSON (John), *Works in Prose and Verse*, ed. by A. B. Grosart. Manchester, 1878.
- The Digby Plays*, ed. by F. J. Furnivall (Early Eng. Text. Soc.). London, 1896.
- DOLLIEULE (F.), *Antoine Arène, poète macaronique et jurisconsulte*. 1886.
- DONNE (John), *Poems*, ed. by E. K. Chambers, 2 vols. (The Muses' Library). London, 1901.
- DORAN (John), *A History of Court Fools*. 1858.
- DOWNES (John), *Roscius Anglicanus, or An Historical Review of the Stage from 1660 to 1706*. Facsimile reprint of the edition of 1708. Pref. by J. Knight. London, 1886.
- DRAYTON (Michael), *Complete Works*, 3 vols. London, 1876.
- DRYDEN (John), *Complete Works*, ed. by Sir Walter Scott revised by G. Saintsbury, 18 vols. London, 1882-1893.
- *The Best Plays of John Dryden* (Mermaid Dramatists). London, n. d.
- *Essays of J. Dryden.*, ed. by W. P. Ker, 2 vols. Oxford, 1900.
- DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 vol. Paris, 1766.
- DUNBAR (William), *The Poems of William Dunbar*, ed. by J. Small (Scottish Text Soc.). Edinburgh, 1884.
- EARLE (John), *Microcosmographie* (Temple Classics). London, n. d.
- EBREO PESARESE (Guglielmo), *Trattato dell' arte de ballo* (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare; disp. 129-131). Bologna, 1873.
- ÉCOLE DES CHARTES, *Bibliothèque de l'École des Chartes*. Paris, 1835 et suiv.
- EDWARDS (Henry Sutherland), *The Lyrical Drama*, 2 vols. London, 1881.
- The Egerton Papers, Documents illustrative of the Times of Elizabeth and James I*, ed. by J. P. Collier (Camden Soc.). London, 1840.
- EINSTEIN (Lewis), *The Italian Renaissance in England*. New-York, 1903.
- ELSON (Arthur), *A Critical History of the Opera*. London, 1901.
- ELYOT (Sir Thomas), *The Boke named the Gouvernour*, ed. by H. H. S. Croft, 2 vols. London, 1880.
- The English Dancing Master, or plaine and easie Rules for the dancing of Country Dances*. 1651.
- ESCOUCHY (Matthieu d'), *Histoire d'une partie du règne de Charles VII* (Soc. H. F.), 3 vol. Paris, 1863-1864.
- ETHEREDGE (Sir George), *Works*, ed. by A. W. Verity. London, 1888.
- EVANS (H. A.), *English Masques* (The Warwick Library of English Literature). London, 1897.
- EVELYN (John), *Diary*, ed. by H. B. Wheatley, 4 vols. London, 1879.
- *The Life of Margaret Godolphin*, ed. by I. Gollancz (The King's Classics). London, 1904.
- FABYAN (Rob.), *The New Chronicles of England and France*, ed. by E. Ellis. London, 1811.
- FAIRHOLT (F. W.), *Costume in England*, 2 vols. (Bohn's Libraries). London, 1885.
- *Tobacco, its History*. London, 1859.
- FARNABY (Giles), *Canzonets to foure voyces, with a Song of eight Parts*. London, 1598.
- FAYN (A.), *Le Théâtre d'honneur et de chevalerie*. Paris, 1620.

- FEA (Allan), *Memoirs of the Martyr King*. London, 1905.
- FEUILLERAT (Albert), *Documents relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth* (Materialen, Bd. XXI). Louvain, 1908.
- FIELD (Nathaniel), *A Woman is a Weathercock* (Mermaid Dramatists, *Nero and other Plays*). London, 1888.
- FINNETT (Sir John), *Finetti Philoxensis som choice Observations... touching... the puntillos of forren ambassadors in England*. London, 1656.
- FLECKNOE (Richard), *A Discourse of the English Stage* (Hazlitt (W. C.), *The English Drama and Stage*: Roxburghe Library; ou encore Spingarn (J. E.), *Critical Essays of the XVIIth Century*, vol. II, 91 et suiv.).
- FLEURANGES (Robert De La Marck, Sire de), *Mémoires* (1490-1537), éd. Buchon (Panthéon lit.).
- FORD (John), *Dramatic Works*, 3 vols. London, 1869.
- FORNERON (Henri), *Histoire de Philippe II*, 4 vol. Paris, 1881-1882.
- FOUQUIÈRES (L. Becq de), *L'Art de la mise en scène*. Paris, 1884.
- FOISSART (J.), *Chroniques*, éd. Buchon, 3 vol. Paris, 1846.
- FROUDE (J. A.), *A History of England from the Fall of Wolsey to the Defeat of the Spanish Armada*, 12 vols. London, 1900.
- The Furnivall Miscellany*, 1901.
- GARDINER (S. R.), *A History of England from the Accession of James I to the Outbreak of the Civil War* (1603-1642), 10 vols. London, 1900.
- *History of the Commonwealth*, 2 vols. London, 1894-1897.
- *A Student's History of England*. London, 1904.
- *Documents relating to the Proceedings against W. Prynne in 1634 and 1637* (Camden Soc.). London, 1877.
- GARNETT (Dr.), *Richmond on the Thames*. London, 1896.
- GASCOIGNE (George), *Works*, ed. by W. C. Hazlitt, 2 vols. (Roxburghe Library). 1868-1870.
- GAY (John), *The Mohocks, a Tragi-comical Farce*. 1712.
- The Gentleman's Journal*, 1691.
- GERBIER (Balthazar), *A Briefe Discourse concerning the three Chief Principles of Magnificent Building*. London, 1662.
- GILL, *Logonomia Anglica*. London, 1619.
- Giornale Storico della Letteratura italiana*, 1883 et suiv.
- GLAPTHORNE (Henry), *The Plays and Poems of H. G.*, 2 vols. London, 1874.
- GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*. Paris, 1880.
- GODFREY (Elizabeth), *Social Life under the Stuarts*. London, 1904.
- GOODMAN (Godfrey), Bishop of Gloucester. *The Court of King James the First*, ed. by J. S. Brewer, 2 vols. London, 1839.
- Gorboduc or Ferrex and Porrex* (Manly (J. M.), *The Pre-Shakesperean Drama*, vol. II).
- GOSSE (Edmund), *The Life and Letters of John Donne*, 2 vols. London, 1899.
- *Seventeenth Century Studies*. London, 1897.
- GRAFTON (Richard), *The Chronicle of John Hardyng... Together with the Continuation by Richard Grafton to the thirty-fourth year of King Henry VIII*, ed. by H. Ellis. 1812.
- GREEN (Mary A. Everett), *Lives of the Princesses of England*, 6 vols. London, 1849-1855.
- GREENE (Robert), *The Scottish Historie of James IV* (Manly, *Pre-Shakesperean Drama*, vol. II).

- GREG (W. W.), *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. London, 1906.
- *A List of English Plays written before 1643, and published before 1700* (Bibliographical Soc.). 1900.
- *A List of Masques, Pageants, etc.* (Bibl. Soc.), 1902.
- GROSE (F.) and ASTLE (T.), *The Antiquarian Repertory*, 4 vols. London, 1807.
- GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*. London, 1900.
- The Guardian*, 2 vols. London, 1747.
- GUILPIN (Edward), *Skialetheia, or a Shadowe of Truth in certaine Epigrams and Satyres*, ed. by A. B. Grosart. 1878.
- HABINGTON (William), *Castara* (Arber's English Reprints). London, 1869.
- HALL (Edward), *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*. London, 1550.
- HALL (Joseph), *The Complete Poems*, ed. by A. B. Grosart. 1879.
- Hardwicke Papers, Miscellaneous State Papers* (1501-1726), 2 vols. 1778.
- HARRINGTON (Sir John), *Nugae Antiquae*, 3 vols. 1779.
- HARRISON (S. J.), *Platonism in English Poetry of the xvth and xvith Centuries*. New-York, 1903.
- HATIN (Eugène), *Les Gazettes de Hollande et la presse clandestine au xvii^e et au xviii^e siècle*. 1865.
- HAWES (Stephen), *The Pastime of Pleasure* (Percy Soc.). 1845.
- HECKETHORN (C. W.), *Lincoln's Inn Fields and the Localities adjacent*. London, 1896.
- HERBERT (Edward, Lord) of Cherbury, *Autobiography*, ed. by Sidney Lee (The London Library). London, 1907.
- HERRICK (Robert), *Poems*, ed. by A. B. Grosart, 3 vols. London, 1876.
- HEYWOOD (Thomas), *England's Elizabeth, her Life and Troubles*, 1631.
- *The Dramatic Works of T. H.*, 6 vols. London, 1874.
- and ROWLEY (W.), *Fortune by Land and Sea*, 1655.
- HIGFORD, *The Institution of a Gentleman* (The Harleian Miscellany, vol. IX). 1808.
- HIS (E.), *Dessins d'ornements de Hans Holbein*. Paris, 1886.
- Historical Manuscripts Commission, Reports* (1870) (In progress).
- HOFMILLER (J.), *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhaltnis zur antiker Literatur*. München, 1901.
- HOGARTH (G.), *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England*, 2 vols. London, 1851.
- HOLYDAY (Barten), *Technogamia*, 1618.
- Household Books of John Duke of Norfolk and Thomas, Earl of Surrey* (1481-1490), ed. by J. P. Collier (Roxburghe Club). London, 1844.
- HOWELL (James), *Instructions for Forreine Travell*. London, 1642.
- *Familiar Letters*, 3 vols. (Temple Classics). London, n. d.
- HUME (M. A. S.), *The Courtships of Queen Elizabeth*. London, 1896.
- JAMES I, *A Counterblaste to Tobacco* (Arber's Reprints). London, 1868.
- *A Meditation upon the Lord's Prayer, written by the King's Maiestie*, 1619.
- *Méditation sur l'Oraison Dominicale traduite [par P. de l'Ostal] de l'Anglois du... Roy de la Grand' Bretagne*. 1620.
- *The Essayes of a Prentise in the divine Art of Poesie* (Arber's Reprints). London, 1868.
- JESSE (J. H.), *Memoirs of the Court of England during the Reign of the Stuarts*, 3 vols. (Bohn's Libraries). London, 1857.
- JONSON (Ben), *Works*, ed. by W. Gifford and F. Cunningham, 3 vols. London, 1871.

- JONSON (Ben), *The Alchemist*, ed. by C. M. Hathaway (Yale Studies in English, vol. XVII). New York.
- *The Staple of News*, ed. by De Winter (*Id.*, vol. XXVIII). New York.
- *The Devil is an Ass.*, ed. by W. S. Johnson (*Id.*, vol. XXIX). New York.
- JORDAN (Thomas), *Pictures of Passions, Fancies, Affections poetically deciphered in a Variety of Characters*, 1641.
- *A Royal Arbor*, 1660.
- Journal d'un bourgeois de Paris sous François I^{er} (1515-1536) (Soc. H. F.). Paris, 1854.
- The Journal of Comparative Literature*. New York, 1903.
- JUNIUS (Adrianus), *Hadriani Junii Emblemata*. 1611.
- JUSSERAND (Jules), *A French Ambassador at the Court of Charles II*. London, 1892.
- *Les Anglais au Moyen-Age. La vie nomade et les routes d'Angleterre au XIV^e siècle*. Paris, 1884.
- *Histoire littéraire du peuple anglais*, 2 vol. Paris, 1894-1904.
- *The English Novel in the Time of Shakespeare*. London, 1890.
- *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*. Paris, 1901.
- JUVENAL DES URSINS, *Histoire de Charles VI*, éd. Buchon (Panthéon litt.). Paris, 1835.
- KENT (William), *The Designs of Inigo Jones*. 1727.
- KER (W. P.), *The Dark Ages*. London, 1904.
- KINGSFORD (C. L.) *The Chronicles of London*. Oxford, 1905.
- KÖPPEL (Emil), *Ben Jonson's Wirkung und zeitgenössische dramatischer und anderestudien* (Anglistische Forschungen). Heidelberg, 1906.
- *Quellen Studien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's* (Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie). Leipzig, 1895.
- KYD (Thomas), *Works*, ed. by F. S. Boas. Oxford, 1901.
- LABORDE (L. de), *Les Comptes des bâtiments du roi*, 2 vol. Paris, 1878-1880.
- LA BRUYÈRE, *Œuvres*, éd. Servois, 4 vol. (Coll. des grands écrivains de la France). Paris, 1865-1881.
- LACROIX (Paul), *Mœurs, usages et costumes au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1873.
- *Ballets et Mascarades de cour* (1581-1652), 6 vol. Genève, 1868-1870.
- LACURNE DE SAINTE-PALAYE, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois*, 10 vol. Paris, 1875-1882.
- LA FERRIÈRE-PERCY (H. de), *Deux romans d'aventure au XVI^e siècle : Arabella Stuart, Anne de Caumont*. Paris, 1898.
- LAFFLEUR DE KERMAINGANT (P. P.), *L'Ambassade de France en Angleterre sous Henri IV. Mission de Christophe de Harlay, comte de Beaumont* (1602-1605). Paris, 1895.
- LA MARCHE (Olivier de), *Mémoires* (1435-1492), 4 vol. (Soc. H. F.). Paris, 1883.
- LANG (Andrew), *James VI and the Gowrie Mystery*. London, 1902.
- LANGBAIN (Gerard), *Momus Triumphans*. 1688.
- LANGLAND (William), *The Vision of William concerning Piers the Plowman*, ed. by W. W. Skeat, 2 vols. Oxford, 1886.
- LASCA (pseud. de A. F. Grazzini), *La Strega*, comedia. Venetia, 1582.
- *Descrizione de gl' intermedii rappresentati con la commedia nelle nozze dell' illustrissimo... Principe di Firenze*, etc. 1593.
- *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate*, etc. Fiorenza, 1559.

- LAW (E.), *The History of Hampton Court Palace*, 3 vols. London, 1885.
- LE FÈVRE DE LA BODERIE (Antoine), *Ambassades de Monsieur de la Boderie en Angleterre* (1606-1611), 5 vols. 1750.
- LEGH (Gerard), *The Accedens of Armory*. London, 1562.
- LELAND (J.), *Johannis Lelandi de Rebus Britannicis Collectanea*. 6 vols. 1774.
- LEMON (Robert) and Mrs. EVERETT GREEN, *Calendar of State Papers. Domestic Series, of the Reigns of Edward VI, Mary, Elizabeth and James I*, 12 vols. 1836-1872.
- LENTON (Francis), *The Innes of Court Anagrammatist, or the Masquers masqued in Anagrammes*. 1634.
- LEVENEUR DE TILLIÈRES, *Mémoires inédits sur la cour de Charles I^{er}*. Paris, 1862.
- Lingua, or the Combat of the Tongue and the Five Senses for Superiority*. 1607.
- LOBINEAU (D. G. A.), *Histoire de Bretagne*, 2 vol. 1707.
- LOCKE (Matthew), *The English Opera, or the vocal Musick in Psyche* (Shadwell's). London, 1675.
- LODGE (Edmund), *Illustrations of British History... in the Reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary, Elizabeth and James I*, 3 vols. London, 1838.
- LODGE (Thomas), *An Alarum against Usurers*. 1584.
— *Wits Miserie*, 1596.
— *Complete Works*, ed. by E. W. Gosse, 2 vols. Glasgow, 1883.
- LOFTIE (W. J.), *The Inns of Court*. London, 1895.
— *Whitehall*, London, 1895.
- LOSELEY MSS., *Manuscripts and other rare Documents from the Reign of Henry VIII to that of James I preserved in the Muniment Room at Loseley House*, ed. by A. J. Kempe. London, 1835.
- LUPTON (Donald), *London and the Country carbonadoed and quartred into severall Characters*. 1632.
- LYDGATE, *The Assembly of the Gods*, ed. by O. L. Triggs (Early. Eng. Text. Soc.). London, 1896.
- LYLY (John), *The Complete Works*, ed. by R. Warwicke Bond, 3 vols. Oxford, 1902.
— *Euphuus* (Arber's English Reprints). London, 1868.
- Machivel's Dogge*. London (?), 1617 (?).
- MACHYN (H.), *The Diary of Henry Machyn* (1550-1563). (Camden Soc.) London, 1848.
- The Macro Plays*, ed. by F. J. Furnivall and A. W. Pollard. (Early Eng. Text Soc.) London, 1904.
- MALONE (E.), *The Works of Shakespeare*, ed. by James Boswell, 21 vols. London, 1821.
- MANLY (J. M.), *Specimens of the Pre-Shaksperean Drama*, 2 vols. Boston, 1897.
- MANNING (J. A.), *Memoirs of Sir Benjamin Rudyard*, 1841.
- MANNINGHAM (John), *The Diary of J. M.* (1602-1603), ed. by J. Bruce (Camden Soc.). London, 1868.
- MARGUERITE D'ANGOULÊME, *L'Heptaméron*, éd. B. Pifteau. Paris, 1884.
- MARLOWE, *Works*, ed. by A. H. Bullen, 3 vols. London, 1885.
— *The troublesome Raigne and lamentable Death of Edward the second, King of England*. 1598.
- MARMION (Shackerley). *Dramatic Works*, ed. by J. Maidment and W. H. Logan. Edinburgh, 1875.
- MARSAN (Jules), *La Pastorale Dramatique*. Paris, 1905.

- MARSTON (John), *Works*, ed. by A. H. Bullen, 3 vols. London, 1887.
- MARTIAL D'Auvergne, *Sensvit les Cinqvante et ung, et Cinquante deuxiesme Arretz donnez au grant conseil Damours: A lencontre de plusieurs parties. Auecques les ordonnances sur le fait des Masques. Anno MDxxviii.*
- MARVELL (Andrew), *Satires*, ed. by G. A. Aitken (Muses' Library). London, 1901.
- MASSINGER (Philip), *Plays*, ed. by Cunningham. London, 1897.
- MASSON (David), *The Life of Milton*, 6 vols. (tome I et tome II en seconde édition). London, 1880-1894.
- MATTHEWS (Tobie), *A Collection of Letters made by Sir Tobie Matthews Kt. with a Character of the most excellent Lady Lucy, Countesse of Carlisle* (1660).
- MAYNE (Jasper), *The City Match*. 1639.
- MELVILLE (Sir James), *Memoirs of his own Life* (Bannatyne Club). Edinburgh, 1827.
- MÉNESTRIER (Claude-François), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682.
— *Des Représentations en musique anciennes et modernes*. 1681.
- Le Mercure François*. Paris, 1605 et années suivantes.
- MICHEL (Émile), *Rubens*. Paris, 1900.
- MICHEL (Francisque), *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen-Age*. 1852-1854.
- MIDDLETON (Thomas), *Works*, ed. by A. H. Bullen, 8 vols. London, 1885.
— et ROWLEY (William), *A Courtly Masque, the Device called the World Tost at Tennis*. 1620.
- MILTON (John), *The Poetical Works of J. M.*, ed. by A. W. Wright. Cambridge, 1903.
— ed. by H. C. Beeching. Oxford, 1900.
— ed. by David Masson, 3 vols. London, 1890.
- MOLIERE (J. P. de), *Œuvres*, éd. E. Despois et P. Mesnard, 13 vol. (Coll. des grands écrivains de la France). Paris, 1873-1893.
- MONET (Philibert), *Invantaire des deus Langues Françoise et Latine*. Lyon, 1635.
- MONFAUCON (D.-B. de), *Les Monuments de la monarchie françoise*, 5 vol. Paris, 1729-1733.
- MONSTRELET (Enguerrand), *Chroniques*, 6 vol. (Soc. H. F.). Paris, 1857-1861.
- MONTREUX (Nicolas de), *L'Arimène ou berger désespéré, pastorale par Ollenix du Mont-Sacré, gentilhomme du Maine*. Paris, 1597.
- MORLEY (Henry), *Memoirs on Bartholomew Fair*. London, 1880.
- MORLEY (Thomas), *A Plaine and Easy Introduction to Practicall Musike set downe in forme of a Dialogue*. London, 1597.
- MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza* (Arch. stor. lomb., série II, vol. IV, 1887.).
- MOTTEVILLE (M^{me} de), *Mémoires*, 4 vol. Paris, 1869.
- Mihil Mumchance, *his Discoverie of the Art of Cheating in False Dice Play* (1597).
- MURATORI, *Rerum italicarum scriptores* (vol. XXIV, *Diario ferrarese*), 27 vol. Milano, 1723-1738.
- NABBES (T.), *Works*, ed. by A. H. Bullen. 2 vols. London, 1887.
- NASH (Thomas), *Complete Works*, ed. by R. B. M^c Kerrow, 3 vols. 1904. (In progress).

- NAUNTON (Sir Rob.), *Fragmenta Regalia* (Arber's Reprints). London, 1869.
- NEGRI (Cesare), *Nuove inventioni di Balli*. Milano, 1604.
- NICHOLS (John), *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities of King James I*, 4 vols. 1828.
- *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, 3 vols. 1823.
- NICHOLS (N. H.) et TYRREL (E.), *A Chronicle of London (1089-1483)*. London, 1827.
- NIXON (A.), *Oxford's Triumph in the Royall Entertainment of his... Majestie... the 27th of August... 1605*.
- NORRIS (John), *A Collection of Miscellaneous Poems, Essays, etc.* 1687.
- NORTHEROOKE (John), *A Treatise against Dicing, Dancing, etc.* (Shakespeare Soc.). London, 1843.
- ORDISH (T. F.), *Early London Theatres*. London, 1899.
- OSBORNE (Dorothy), *The Letters of D. O. to Sir William Temple*, ed. by E. A. Parry. London, 1903.
- OSBORNE (Francis), *Traditionall Memoyres on the Raigne of King James*. London, 1658.
- OVERBURY (Sir Thomas), *The Miscellaneous Works in Prose and Verse*, ed. by E. F. Rimbault. London, 1856.
- PADELFORD (F. M.), *Early xvth Century Lyrics*. London, 1907.
- PARNASSUS PLAYS, *The Pilgrimage to Parnassus with the two Parts of the Return from Parnassus (1597-1601)*, ed. by the Rev. W. D. Macray. Oxford, 1896.
- PARROT (Henry), *Laquei ridiculosi, or Springes for Woodcocks*, 1613.
- *The Mastive, or Young Whelpe of the olde Dogge. Epigrams and Satyrs*, 1615.
- PARRY (Sir H. H.), *The xviith Century* (Oxford History of Music, vol. III). Oxford, 1902.
- The Paston Letters (1422-1509)*, ed. by J. Gairdner, 4 vols. London, 1900.
- PEACHAM (Henry), *The Compleat Gentleman*. London, 1622.
- PEELE (George), *The Works of George Peele*, ed. by A. H. Bullen, 2 vols. London, 1895.
- PÉLISSIER (George), *Salluste du Bartas, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1882.
- PÉPYS (Samuel), *Diary*, ed. by H. B. Wheatley, 10 vols. London, 1904.
- PERCY (T.), *The Regulations and Establishment of the Household of Henry Algernon Percy, the fifth Earl of Northumberland*, ed. by T. Percy. London, 1827.
- PERRIERS (Bonaventure des), *Contes*, éd. P.-L. Jacob (Paul Lacroix). Paris, s. d.
- PETIT DE JULLEVILLE (L.), *Les Mystères*, 2 vol. Paris, 1880.
- PETTIE (George), *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*. London, 1576.
- PEYTON (Sir Edward), *The Divine Catastrophe of the Kingly Family of the House of Stuarts*. 1652.
- PHILLIPS (Claude), *The Picture Gallery of Charles I*. London, 1896.
- PLATT (Sir Hugh), *Delights for Ladies to adorne their Persons, Tables, etc.* London, 1602.
- POLLARD (A. F.), *Henry the Eighth*. London, 1902.
- POPE (Alexander), *The Works of Alexander Pope*, ed. by Elwin and Courthope, 10 vols. London, 1871-1889.
- The Portfolio*. London, 1889.
- POWELL (Thomas), *The Art of Thriving or the plaine Path-way to Preferment together with the Mystery and Misery of Lending and Borrowing*. London, 1635 (Somers Tracts, VII, 187. London, 1812).

- The Projector's Down-fall, or the Times Changeling.* 1642.
 PRYNNE (William), *Histrio-Mastix*. London, 1633.
 — *Mr. William Prynne his Defence of Stage Plays* (ouvrage apocryphe). London, 1649.
 RANDOLPH (T.), *Poetical and Dramatic Works*, ed. by W. C. Hazlitt. London, 1875.
 RANKINS (William), *A Mirror of Monsters*. London, 1587.
 RENAN (Ary), *Le Costume en France*. Paris, s. d.
 REUMONT (A. von), *Lorenzo de' Medici*, translated by R. Harrison, 2 vols. London, 1876.
 RICH (Barnaby), *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581) (Shakespeare Soc.). London, 1846.
 RIGAL (Eugène), *Le Théâtre français avant la période classique*. Paris, 1901.
 RILEY (H. T.), *Liber Albus* (1313-1399), ed. by H. T. Riley (Roll Series). London, 1861.
 — *Memorials of London and London Life* (1276-1419). London, 1868.
 RIPA (Cesare), *Iconologia o vero Descrittione d'Imagini delle Virtù*, etc. Padova, 1611.
 RODOCANACHI (E.), *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1907.
 ROLLAND (Romain), *Musiciens d'autrefois*. Paris, 1908.
 — *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris, 1895.
 RONSARD (P. de), *Œuvres poétiques*, éd. Marty-Laveaux (*La Pléiade Française*), 1866-1898.
 ROWLANDS (Samuel), *Complete Works*, ed. by E. Gosse (Hunterian Club). Glasgow, 1880.
 ROWLEY (William), *A Tragedy called All's lost by Lust*, 1633.
The Roxburghe Ballads, ed. by J. W. Ebsworth (The Ballad Soc.). London, 1869.
 RYE (W. B.), *England as seen by Foreigners in the Days of Elizabeth and James I.* London, 1865.
 RYMER (T.), *Fœdera, conventiones, litterae... inter reges Angliae et alios quosvis reges*, 20 vols. London, 1704-1735.
 SABBATINI (Nicola), *Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Teatri*. Ravenna, 1638.
 SAINT-EVREMOND, *Œuvres*, 10 vol. Paris, 1740.
 SAINTSBURY (George), *The Flourishing of Romance and Rise of Allegory*. London, 1897.
 SALSTONSTALL (Wye), *Picturae loquentes or Pictures drawne forth in Characters*. 1635.
 SANUTO (Marino) *Diarii* (Deputazione veneta di storia patria). Venezia, 1875 et suiv.
 SAVIOLO (Vicentio), *Vicentio Saviolo his Practise*. London, 1595.
 SCARRON, *Le Roman comique*, introd. et notes par V. Fournel, 2 vol. (Édition elzévirienne). Paris, 1857.
 SELDEN (John), *Mare Clausum*. 1636.
 — *Table Talk* (Temple Classics). London, n. d.
 SHADWELL (Thomas), *Psyche, a tragedy*, 1675.
 — *The History of Timon of Athens, the Man-hater... made into a play... by T. S.* London, 1678.
 SHAKSPERE (William), *The Leopold Shakspeare*; introd. by F. J. Furnivall. London, n. d.
 SHELTON (Thomas), *Don Quixote* (traduction anglaise), 1612-1620.
 SHEPPARD (J. E.), *The Old royal Palace of Whitehall*. London, 1902.

- SHERIDAN (Richard Brinsley), *The Critic* (Temple Dramatists). London, 1897.
- SHIRLEY (James), *The Dramatic Works and Poems*, ed. by A. Dyce, 6 vols. London, 1843.
- SIDGWICK (F.), *The Poetry of George Wither*. 2 vols. London 1902.
- SIDNEY (Sir Philip), *An Apologie for Poetrie* (Arber's Reprints). London, 1868.
- *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. by H. O. Sommers, London, 1891.
- SILVER (George), *Paradoxes of Defence*, 1599.
- SMALL (R. A.), *The Stage Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters* (Forschungen zur englischen Sprache). Breslau, 1899.
- SMITH (G. Gregory), *Elizabethan Critical Essays*, 2 vols. Oxford, 1904.
- SMITH (J. Stafford), *Musica Antiqua*, 2 vols. London, 1812.
- SOLERTI (A.), *Ferrara e la Corte Estense nella seconda metà del secolo decimosetto*, 1900.
- *Le Origini del melodramma*. Torino, 1903.
- *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*. Firenze, 1905.
- SOREL (Charles), *Le Berger extravagant*. Rouen, 1639.
- SÖRGEL, *Die englischen Maskenspiele*. Halle, 1882.
- SOUTHERNE (Thomas), *The Wives' Excuse*. London, 1692.
- SPALDING (T. A.), *Elizabethan Demonology*. London, 1880.
- SPENSER (Edmund), *The Complete Works of E. S.*, ed. by R. Morris and J. W. Hales (Globe edition). London, 1869.
- SPONT (Alfred), *Letters and Papers relating to the War with France* (1512-1513) (Navy Records Society, vol. X).
- SQUIRE (William, Barclay), *Purcell's Dramatic Music* (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft). 1904.
- The Stage condemn'd*, etc. 1698.
- STEPHEN (Leslie) and SIDNEY LEE, *Dictionary of National Biography*, 66 vols. London, 1885-1901.
- STEPHENSON (H. T.), *Shakespeare's London*. London, 1905.
- STOW (John), *The Annales... continued... unto the end of this present yeere 1614 by Edward Howes...* London, 1615.
- *A Survey of London*, ed. by C. L. Kingsford. 2 vols. Oxford, 1908.
- ed. by W. J. Thoms. London, 1876.
- STREATFIELD (R. A.), *The Opera*. London, 1902.
- STRICKLAND (Agnes), *The Lives of the Queens of England*, 6 vols. (Bohn's Libraries). London, 1893.
- *Lives of the Tudor and Stuart Princesses*. London, 1868.
- STRUTT (J.), *The Sports and Pastimes of the People of England*, ed. by W. Hone, 1833.
- STUBBS (Philip), *The Anatomie of Abuses*, ed. by F. J. Furnivall (New Shakspere Soc.). 1877-1882.
- SUCKLING (Sir John), *The Works of J. S.*, ed. by W. C. Hazlitt, 2 vols. London, 1874.
- SULLY, *Mémoires, Economies royales* (1570-1611), 3 vol. Londres, 1745.
- SWIFT (Jonathan), *The Prose Works*, ed. by Temple Scott, 12 vols. London, 1900-1908.
- SYMONDS (J. A.), *Shakspere's Predecessors in the English Drama*. London, 1900.
- TALLEMANT DES REAUX (Gédéon), *Historiettes*, éd. Monmerqué et Paulin, Paris. 6 vol. Paris, 1867.

- TASSO (Torquato), *I Dialoghi a cura di Cesare Guasti*, 3 vol. Firenze, 1901.
- THOINOT ARBEAU (pseud. de Jean Tabourot), *Orchésographie*. Réimpression précédée d'une notice sur les danses du xvi^e siècle, par Laure Fonta. Paris, 1888.
- THOMS (W. J.), *Anecdotes and Traditions, illustrative of Early English History and Literature* (Camden Soc.). London, 1839.
- THOMPSON (E. N. S.), *The Controversy between the Puritans and the Stage* (Yale Studies in English). New York 1903.
- TOFTE (Robert), *Laura the Toys of a Traveller*. London, 1597.
- TRAILL (H. D.) and MANN (J. S.), *Social England*, 6 vols. London, 1901-1904.
- The Trevelyan Papers* (Camden Soc.). London, 1857-1872.
- Le triumphe festifz bien venue et honorable recoeul faict par le Roy dangleterre en la ville de Calais a la tressacree Cesaree catholique maiestre*, etc. Arras, 1520.
- UDALL (Nicholas), *Ralph Roister Doister* (Arber's Reprints). London, 1869.
- VASARI (Giorgio), *Le Vite*, ed. Milanese, 8 vol. Firenze, 1878-1882.
- VERDIER (A. du), *La Bibliothèque d'A. du V. contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit ou traduit en Français*, 1585.
- VERGILIUS (Polydorus), *P. V. Urbinatis Anglicae Historiae libri viginti sex*, etc. Basileae, 1546.
- *P. V. Anglicae Historiae libri viginti septem*, etc. Basileae, 1555.
- WALLER (Edmund), *The Poems of E. W.*, ed. by G. Thorn Drury (The Muses' Library), 2 vols. London, 1893.
- WALSINGHAM (Thomas), *Historia Anglicana* (Rolls Series). London, 1863, 1864.
- WAY (R. T.), *Ancient royal Palaces in and near London*. London, 1902.
- WEBSTER (John), *Dramatic Works*, ed. by W. C. Hazlitt, 4 vols. London, 1857.
- WENTWORTH (Thomas), Earl of Strafford, *Letters and Despatches*, 2 vols. London, 1739.
- WESTWOOD (J. O.), *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*. London, 1876.
- WHEATLEY (H. B.), *London Past and Present*, 3 vols. London, 1891.
- and WAY (R. T.), *The Ancient Halls of the City Guilds*. London, 1903.
- WHITAKER, *History of Craven*, ed. by A. W. Morant, 1878.
- WHITELOCKE (Bulstrode), *Memorials of the English Affairs*. London, 1732.
- WHITNEY (Geffrey), *A Choice of Emblems*. Leyden, 1586.
- WILLIAMS (B.), *Henrici Quinti, Angliae Regis, Gesta, Auctore Capellano in Exercitu Regio cum Chronico Neustriae, Gallice; ab. an. 1414-1422* (English Historical Soc.), 1846.
- WILSON (Arthur), *The History of Great Britain, being the Life and Reign of King James I*, 1653.
- WILSON (John), *The Projectors*. 1664.
- WILSON (Thomas), *The Arte of Rhetorique*. 1553.
- WINWOOD (Sir Ralph), *Memorials of Affairs of State in the Reign of Queen Elizabeth and King James I*, 3 vols. 1725.
- WITHER (George), *Abuses Stript and Whipt*. 1613.
- ed. 1617.
- *Juvenilia*. 1622.
- WOOD (Anthony), *Athenae Oxonienses*, ed. by Dr. P. Bliss, 4 vols. London, 1813-1820.

- WOODBIDGE (Elizabeth), *Studies in Jonson's Comedy* (Yale Studies in English). New York.
- WOTTON (Sir Henry), *A Short View of the Life and Death of George Villiers, Duke of Buckingham*. 1642.
- WRIGHT (Thomas), *The Political Songs of England*, ed. by Thomas Wright (Camden Soc.). London, 1839.
- WRIOTHESLEY (Charles), *A Chronicle of England* (1485-1559), 2 vols. (Camden Soc.). London, 1875.
- WYATT (Sir M. D.), *On the foreign Artists employed in England during the XVIth Century, and their influence on British Art*. London, 1868.
- W. H., *The Projectors, a Comedy* (1737?).
- YONGE (Walter), *Diary* (1604-1628), ed. by G. Roberts (Camden Soc.). London, 1848.
- York Plays*, ed. by L. Toulmin Smith. Oxford, 1885.
-

INDEX

- Acteurs des Masques, 83, 85, 86; ayant plusieurs rôles dans une pièce, 83 et n. 4; dans les rôles de femmes, 84, 106; amateurs, 86, 87.
- Actrices, débuts sur la scène anglaise, 104-107.
- Addison (Joseph), 350, 477.
- Aglaura*, 382.
- Albion and Albanus*, 481-486.
- Albion's Triumph*, mise en scène, 362, 375, 376, 393; costumes, 387, 390, 392 n. 2, 393; musique, 433 n. 2; bibliographie, 530; cf. amour platonique.
- Alleyn (Edward), 198, 383.
- All for Money*, 398.
- Allin (John), 82, 430.
- Amadas (Robert), 414.
- Amends for Ladies*, 130.
- Amour platonique, à la cour d'Henriette-Marie, 234 et suiv., 266; dans *Love's Triumph*, 235; *The New Inn*, 235; *Albion's Triumph*, 236; *Tempe Restored*, 236; *Cælum Britannicum*, 236; *The Faithful Shepherdess*, 237; *The Lover's Progress*, 237; *Comus*, 237; et les mœurs, 237, 238; attaqué dans *The Temple of Love*, *The Platonic Lovers* et *The Lady of Pleasure*, 238-243.
- Amoureux, de diverses nations, 224-226; transis, 226 et s.; manifestations de leur passion, 227, 228; leur tactique, 229, 230; et la poésie, 230-233; platoniques, 233-243; peu sincères, 238-243; cf. *Love's Triumph*, *Cynthia's Revels*, *Lovers made Men*.
- Anne de Danemark, 33, 35, 51, 69, 72, 81, 92, 97, 101, 102, 139, 150, 154, 206, 234, 279, 282, 286, 289, 347, 418, 420, 489; son caractère, 97, 289, 290, 355; son intervention dans les Masques, 170, 410; et la musique, 427; et la danse, 439, 440.
- Anne Stuart (plus tard reine), 475.
- Ansell (Richard), 72, 358.
- Antimasque, 53; danses, 79, 82, 457, 459; danseurs, 87, 88; et Jonson, 169 et s.; sa définition, 170, 171; origines, 171-176; son développement, 177; et les ballets français, 178, 179; variété, 182; Jonson essaie de réagir, 183-185; et Shirley, 202, 203; développement exagéré, 203-205; devient un hors-d'œuvre, 183, 184, 205; et les types contemporains, 216-274; décors, 374; costumes, 407, 408; musique, 429, 432; mouvements et pantomime, 463, 464, 465.
- Arabella Stuart, 96, 416, 461.
- Arcades*, 102, 206-208.
- Arena (Antonius), 442 et s.
- Armstrong (Archie), 88, 89.
- Arne (Dr.), 487.
- Arraignment of Paris*, et le Masque, 135-138.
- Arresla Amorum*, 21, 26.
- Arthur (Le prince), 7, 17, 18, 25, 114, 116, 118, 338, 350, 436, 442.
- Arundel (Comte d'), 96.
- As You Like It*, 220.
- Atwell (Hugh), 85, 86.
- Bacon (Francis), 6, 72, 82, 301, 378, 409, 413, 431, 433, 446, 462.
- Bale (John), 398.
- Ball*, 498; et les monopoles, 250.
- Ballet des Ardents, 3.
- Ballet du Duc de Vandosme*, 445.
- Ballet comique de la Royné*, 201, 444.
- Banquets succédant aux Masques, 55.
- Banqueting-Houses temporaires, à Guines, 336; à Calais, 336; à Greenwich, 336-338; dans le parc, 338; à Hampton Court, 338; à Horseley, 339; à Whitehall, 339.
- Barclay (Alexander), 336, 342.
- Bartas (Salluste du), 286.
- Bartholomew Fair*, 305, 382 et n. 2.
- Bassano (Arthur), 426.
- Bassano (Marc-Antoine), 426.
- Bassano (André), 426.

- Bassano (Jérôme), 426.
 Beaumont (François) et Fletcher (John)
 80, 82, 100, 106, 137, 178, 181, 186,
 237, 323, 325, 326, 327, 328, 342,
 382, 448.
Beauty's Awakening, 488.
Beggars' Bush et le *Masque of Gipsies*, 327, 328.
 Bellini (Niccolo), 73, 74.
Berger extravagant, 233.
 Bijoux des Masquers, 415, 417.
 Blount (Elisabeth), 92.
 Bochan (ou Beauchamp), 78.
 Boderie (Le Fèvre de la), 37, 71, 279,
 280, 286, 289, 290.
 Bodin (Jean), 452, 453.
 Boleyn (Anne), 10, 91, 92, 390, 422, 437.
 Boleyn (Mary), v. Carey.
Bondman, sur les monopoles, 249.
 Botticelli, 403, 406.
 Bouchet (Guillaume), 22, 451, 452.
 Bouchier (Henri), comte d'Essex, 92,
 275.
 Brandon (Charles), duc de Suffolk, 91,
 275, 436.
 Branles, 454.
 Brett, 84.
 Bridgewater (Comte de), 35, 102, 205.
Britain's Genius, 488.
Britannia Triumphans, antimasque,
 204, 273; et le shipmoney, 308, 309;
 et les Puritains, 309; local, 345, 466;
 mise en scène, 359, 362, 363, 372,
 373, 375, 376; costumes, 387, 401
 n. 1, 407, 419; et *Albion and Albanus*,
 485; bibliographie, 531.
 Brome (Richard), 250, 271, 321, 329.
 Brotanek (Rudolf), vii, 4, 109, 162,
 196 n. 3, 492-494.
 Browne (William), 82, 96, 108, 187,
 189, 207, 212, 329, et n. 1, 395.
 Bryan (Sir Francis), 8, 91, 275, 276.
 Bryan (Margaret), 92.
 Buchanan (George), 280, 285.
 Buck (Sir George), 68.
 Buzino (Orazio), son *Anglipotrida*, 49
 n. 4, 341, 342, 346, 363, 368, 375,
 444.
 Butler (Samuel), 244.
Calandria, 454, 457.
Calisto, 476.
 Camden (William), 292 n. 2, 340.
 Camelots et la canaille dans les Masques,
 273, 274.
 Campion (Thomas), 31, 62, 82, 108,
 109, 129, 130, 177, 179, 181, 186,
 187, 217, 287, 298, 299, 325, 326,
 332, 364, 379, 381, 388, 391, 411,
 412, 418, 419, 430, 483; et le *Masque*
 de 1595, 147; ses Masques, 186; et
 Jones, 195; et Servi, 77, 80, 381;
 cf. Jonson, *Masque of Lord Hay*,
Masque of Lords, Somerset Masque.
Canterbury Tales, 114.
 Cardel, 78.
Cardinal, 316, 498.
 Carew (Sir Nicholas), 91, 275, 276.
 Carew (Thomas), 103, 137, 202, 203,
 204, 208, 213, 216, 231, 232, 236,
 308, 367, 395, 468.
 Carey (Mrs.), 92, 422.
 Carey (Sir Robert), 96.
 Carr (Robert), comte de Somerset, 34;
 Masques à ses noces, 300-302; allu-
 sions à sa chute, 302.
 Cartwright (William), 103, 382.
Castara, 238.
 Castelain (Maurice) vii, 54, 186, 406.
 Castiglione (Baldassare), 435, 454, 455,
 457.
 Catherine d'Aragon, 7, 17, 25, 92, 118,
 333, 338, 350, 436.
 Catherine Parr, 450.
 Cawerden (Sir Thomas), 65.
 Chambers (E. K.), vii, 16.
 Chapman (George), 82, 98, 177, 179,
 181, 186, 216, 217, 250, 287, 291,
 324, 325; et son *Masque*, 187, 299,
 300, 306, 342; et Jones, 195.
 Charles I^{er}, 33, 34, 38, 49, 54, 71, 72,
 77, 78, 81, 86, 88, 93, 95, 101, 104,
 136, 139, 234, 308, 309, 310, 344,
 362, 383, 418, 419, 465, 466, 467,
 489; et le mariage avec l'Infante,
 294, 296, 302-305; et la danse, 440.
 Charles II, 421, 482, 486.
 Chaucer (Geoffrey), 114, 396, 399.
Chloridia, Hudson dans l'antimasque,
 88; danseuse, 102; antimasque,
 184; mise en scène, 198, 359, 362,
 363, 367, 372, 377, 379, 381; cos-
 tume, 401 n. 1, 402, 405, 410; danses
 456; mouvements, 453; bibliogra-
 phie, 529.
 Cibber (Colley), 105, 106, 476.
Circe, 480.
 Clifford (Anne), 97, 101.
Cælum Britannicum, musique, 81,
 213; porte-flambeaux, 91, 205; anti-
 masque, 203; valeur, 204; et les
 événements, 308; mise en scène,
 359, 363, 367, 368, 372, 375, 388;
 costumes, 391, 392 n. 2, 403, 404,
 405, 407, 419, 516-518; danses, 457
 n. 2, 458; mouvements, 463; et
Albion and Albanus, 485; biblio-
 graphie, 531; cf. amour platonique.
 Cokayne (Sir Aston), 82.
 Coleman (Charles), 81, 468, 472, 473.
 Coleman (Edward), 472.
 Coleman (Mrs. Edward), 106, 472.
 Compliments aux souverains, 109,
 110, 128, 135-137, 148.

- Comus*, 102, 108, 205, 206, 208 et s., 531; *Comus*, 51, 212; musique, 81, 496; acteurs, 87, 205, 206; occasion, 205, 206, 208; et Spenser, 143; et Jonson, 152; analyse, 208-212; et Browne, 212; un Masque, 212 et s., mise en scène, 213; Masquers, 213; sa composition, 213, 214; et le *Masque of Gipsies*, 214; caractère moral, 215; sa place, 216, 456.
- Confess, 79.
- Coniacke (Mrs.), 82.
- Cook (Henry), 472.
- Cooper (John), ou Giovanni Coprario, 81.
- Cornish (William), 83 et n. 4, 119, 122, 124, 138, 139, 398.
- Coronation*, 318, 319, 498.
- Cosme (Piero di), 409.
- Costumes (variété des), 384; des musiciens, 385-387; des porte-flambeaux, 387-389; des acteurs et anti-masquers, 389-408; leur précision, 389, 391; des divinités, 389 et s.; des allégories, 397 et s.; tradition et recueils, 396-402; symbolisme, 402-405, 418; clinquant, 414, 415; bijoux, 415-417; vertugadins, 417; costumes dégagés ou courts, 418, 419; masques, 419, 420; accessoires et emblèmes, 420, 421; dons, 422.
- Courante, 451.
- Court Beggar*, 250, 498.
- Courtisan, rare dans les antimasques, 217.
- Crane (William), 83, 119.
- Critic*, 486, 487.
- Crowne (John), 476.
- Cruel Brother*, et les monopoles, 249.
- Cruelties of the Spaniards in Peru*, 473, 474.
- Cupid and Death*, 468, 496.
- Cupid's Banishment*, 524, le maître d'armes, 258; costumes, 403 n. 6; danses, 445.
- Cynthia's Revels*, 221, 225, 390, 417; double masque, 132, 133, 497.
- Daniel (George), et l'amour platonique, 243.
- Daniel (Samuel), 69, 70, 82, 87, 97, 98, 102, 103, 109, 149, 150, 152, 357, 387, 395, 413, 430, 462; et Guarini, 164; et Jones, 194; et *The Queen's Arcadia*, 164, 284; et l'union, 291; cf. Jonson, *The Vision of the Twelve Goddesses*, *Tethys' Festival*.
- Danse, à la cour, 435-441; et le Mask de 1512, 441; dans les Disguisings, 441-443; des premiers Masks, 443; Masque-dances, 443, 444; danses figurées, 54, 78, 444-446; danses avec les spectateurs, 446-456; leur ordre, 446, 447; danses des musiciens, 456; des porte-flambeaux, 456, 457; de l'antimasque, 457-459.
- Davenant (Charles), 481.
- Davenant (William), 62, 81, 82, 104, 107, 130, 202, 329, 362, 369, 383, 386, 395, 419, 468, 469 et s., 478, 479, 480, 482; et ses Masques, 204, 205, 325, 326; et l'amour platonique, 238-242; et les monopoles, 249; et les Puritains, 308-310; et ses opéras, 469-475.
- Davies (Sir John), 101, 130, 441, 443 et suiv.
- Davison (Francis), 62, 146, 149.
- Débats et mascarades, 112; et le Masque, 130, 131.
- Décors des Disguisings, 120, 122, 123, 124.
- Dekker (Thomas), 188, 198, 245, 264, 271, 313, 398; et *The Guls Horn-booke*, 255 et suiv.
- Dépenses des Masques, 69-72.
- Devereux (Robert), comte d'Essex, 94, 293.
- Devil is an Ass*, 246-248.
- Devonshire (Comte de), 89, 334.
- Digby (Sir John), 96.
- Digby Plays*, 312, 389.
- Diocletian*, 480.
- Disguisings, 5, 6 et n. 3, 7, 16-18, 28, 45, 116, 333, 335, 385, 408, 495, 499 et suiv.; en 1518, 120; leurs tirades, 114, 119, 120, 121; et l'actualité, 274, 275; musique, 427; danses, 436, 441-443; cf. Pageants.
- Divinités dans Lydgate, 110; et les abstractions morales, 126-130.
- Donne (John), 96, 97, 103.
- Draghi (G. B.), 479.
- Drayton (Michael), 96, 98, 189.
- Drummond (William) of Hawthornden, 156, 164, 186, 187.
- Dryden (John), 350, 473, 475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484.
- Dumb-shows, 313.
- Dunciad*, 252.
- Durettos, 454.
- Duval (Nicolas), 83.
- Earle (John), et sa *Microcosmographie*, 255.
- Édouard VI, 59, 73, 74, 84, 124, 172, 276, 398, 409.
- Egerton (Lord), 101.
- Einstein (Lewis), 218.
- Élisabeth (La reine), 30, 31, 45, 66, 68, 71, 74, 75, 92, 96, 101, 102, 124, 125, 131, 134, 135, 136, 139, 153, 161, 172, 339, 354, 356, 372, 379,

- 387, 390, 398, 413, 415, 419, 428, 437, 438, 439, 443, 458; les Masques et sa politique, 276; Élisabeth et la musique, 426; et la danse, 437-439. Élisabeth Stuart, 38, 86, 92, 100, 282, 323, 416; ses noces et le Masque, 299, 300, 391. Élisabeth d'York, 6, 118. Eltham, 109, 122, 334, 354, 385. Elyot (Sir Thomas), 442, 443, 450. *Emperor of the East*, et les monopoles, 249, 250. *English Moor*, 321-323, 330 et n. 6, 498. Entertainments, 30, 101, 102, 133, 134, 153-155, 159, 160, 390; et l'antimasque, 176. Entrée aux Masques, 37-44. Entremetteuses, 266-272; dans les Masques, 266, 267; dans le drame, 267 et n. 1; leur savoir-faire, 267, 268, 270, 271; leur châtement, 272. Evans (Herbert A.), vii, 491. Evelyn (John), 468, 469, 477.
- Fâcheux*, 243. *Faithful Shepherdess*, 237, 382. *Fancies Chaste and Noble*, 498; sa date et *The Triumphs of the Prince d'Amour*, 329. Ferrabosco (Alfonso), 79, 82. Ferrers (George), 59, 60, 82, 125. Feuillage et fleurs pour Banqueting-Houses, 339, 378. *Finta Pazza*, 469. *First Day's Enteriainment at Rutland House*, 469-472. Flecknoe (Richard), 382. *Florimene*, 341, 347, 369, 371, 375. Ford (John), 329. *Fortunate Isles*, antimasque, 184; Fittale et Vapour, 260 n. 5; allusions aux événements, 297, 302, 305; et au mariage avec Henriette-Marie, 305; mouvements, 463; bibliographie, 528. Fournisseurs du Masque, 43, 44, 58, 64, 65, 72. Frédéric, électeur palatin, 38, 294. *Freyja's Gift*, 488.
- Gaillardes, 448, 450. Galants aux Masques, 39, 40, 45-49, 55. *Gallo-Belgicus*, 256. Gascoigne (George), 82; et l'Enteriainment, 31, 161; et son Masque, 84, 131, 132, 149. *Gazette de France*, 256. George I^{er}, 477. George III, 477. Gerbier (Balthazar), 78, 303, 344. Ghirlandaio (Domenico), 407. Gibson (Richard), 12, 29, 64, 65, 72, 119, 122, 123, 336, 352, 353, 354, 414, 415, 419. Giles (Thomas), 78, 80, 84. *Golden Age*, antimasque, 183; et la chute de Somersset, 302; mise en scène, 367-372; costume, 387; musique, 429 n. 1, 433; danses, 458; bibliographie, 523. *Golden Age*, par T. Heywood, sa date et le *Masque of Oberon*, 325. Gondomar (Comte de), 51, 95, 288, 294, 295, 303. Goodyer (Sir Henry), 96, 98. Goodman (Godfrey), évêque de Gloucester, 287. *Gorboduc*, 313. Goring (Sir George), 96. Grabut, 482. *Grateful Servant*, et *The Triumph of Peace*, 330. Greenwich, 73, 334, 336-338. Grey (Thomas), marquis de Dorset, 92, 275. Guilpin (Edward), sa *Skialetheia*, 223, 255, 448.
- Hall (Edward), 11, 12 et *passim*. *Hamlet*, 477. Hampton Court, 33, 38, 68, 74, 112, 282, 335; le Great hall, 336. Harlay (Christophe de), comte de Beaumont, 280, 282, 289, 340. Harrington (Sir John), 165, 279. Harrington (Lucy), comtesse de Bedford, 34, 97, 98, 234, 421, 461; et Daniel, 455. Harry (Master), 83, 119. Hatton (Sir Christopher), 438. Hawes (Stephen), 400. Hay (James), comte de Carlisle, '89, 94, 95, 103, 104; et le Masque, 347. Hearne (Jeremy), 78. Henri IV, 287, 289, 340, 445. Henri VII, 6, 7, 118, 171, 274, 333, 349, 415, 441, 442. Henri VIII, 8, 9, 10, 11, 25, 31, 73, 74, 82, 83, 90, 91, 118, 119, 121, 123, 125, 130, 136, 172, 227, 274, 275, 333, 334, 335, 336, 338, 350, 354, 356, 371, 387, 397, 409, 412, 414, 415, 419, 420, 421, 422, 424, 436, 437, 441, 455; et le masque de ses mignons, 275. *Henry VIII*, 313, 315, 497. Henri (Le prince), 33, 71, 75, 77, 79, 86, 92, 234, 282, 324; nommé Prince de Galles, 298; sa mort, 299; goût pour la danse, 439-440. Henriette-Marie, 33, 34, 62, 88, 93, 95, 102, 139, 184, 214, 234, 266, 305,

- 347, 372, 419, 465, 467, 469, 489;
et l'amour platonique, 234 et suiv.;
et les costumes du Masque, 410; et
la danse, 440.
- Henshawe (Thomas), 70.
- Herbert (Edward), de Cherbury, 436.
- Herbert (Philip), comte de Montgo-
mery, 38, 45, 86, 93, 94, 96, 341,
421.
- Herbert (William), comte de Pem-
broke, 96, 439, 443.
- Herrick (Robert), 82, 103, 207.
- Hertford, 109.
- Heywood (John), 74, 82, 382.
- Heywood (John), 74, 82, 382.
- Heywood (Thomas), 82, 313, 324.
- History of Sir Francis Drake*, 473-475.
- Holbein (Hans), et la décoration d'un
Banqueting-House à Greenwich,
337; et N. Cratzner, 337 et n. 3;
son Pageant du Parnasse, 350 n. 2.
- Holland's Leaguer* et les monopoles,
250.
- Hommes sauvages, 2, 3, 74.
- Howard (Edward), 92.
- Howard (Frances), comtesse d'Essex,
puis de Somerset, 34, 97, 293; son
divorce, 300, 301; son crime, 302;
cf. Carr.
- Howard (George), 125.
- Howard (Thomas), comte de Suf-
folk, 69, 70, 89, 155.
- Howell (James), 237, 283.
- Hudson (George), 472.
- Hudson (Jeffrey), 88, 89.
- Huntingdon (Comte de), 102.
- Hymenæi*, danses, 78, 440, 445, 446;
musique, 79, 429, 430, 433; nombre
des Masquers, 91; *Hymenæi* une
moralité, 129; et Spenser, 143; et
la scène du mariage antique, 163; et
Daniel, 164; signification morale,
164, 165; et l'antimasque, 173; et
l'union, 292; et *The Two Noble
Kinsmen*, 325; local, 340; mise en
scène, 360, 363, 364, 372, 376, 377,
378, 379; costumes, 386, 394, 396,
406, 410, 416, 419; bibliographie,
520.
- Imagines deorum*, 394.
- Indian Emperor*, 475.
- Inner Temple hall, 348.
- Instruments de musique, 427, 428,
432 et suiv.
- Intermèdes dans les pièces, 311-314;
le Masque dans les pièces, 315 et s.
- Irish Masque*, son antimasque, 179;
et le *Somerset Masque*, 181; et les
affaires d'Irlande, 293; noces de
Somerset, 301; costumes, 412 n. 2;
bibliographie, 523.
- Ive (Simon), 81.
- Jacques 1^{er}, 30, 31, 51, 52, 54, 55, 92,
96, 101, 131, 136, 139, 261, 340, 341,
345, 365, 373, 406, 412, 415, 421,
426, 439, 466; et ses favoris, 95, 233,
234; et les femmes, 234; sa grossiè-
reté, 234, 278 et n. 6; et le tabac,
260, 283-285; sa personne et sa poli-
tique dans les Masques, 277-297; et
le voyage du prince en Espagne,
302-303.
- Jacques, duc d'York, 482-485.
- Jermyn (Henry), 238, 469.
- Jigs, 312.
- Johnson (Robert), 80.
- Jones (Inigo), 56, 69, 70, 74, 75, 76,
96, 302 n. 2, 341, 344, 345, 357, 360,
368 et s., 375, 376, 377, 381, 388,
391, 392, 393, 407, 410, 419, 420,
460, 465, 468, 488, 489; rivalité et
querelles avec Jonson, 183, 192-200,
431; surintendant, 195; et Town-
send, 201; et Davenant, 309, 310;
et le Banqueting-House, 343 et s.;
ses dessins, 359, 369, 386 n. 1, 387
n. 2, 393, 402 n. 3, 404 n. 1, 407,
408, 411, 418, 460; Jones et les
changements du décor, 365; cf.
Campion, Chapman, Jonson.
- Jonson (Ben), 31, 38, 51, 56, 69, 76,
79, 82, 84, 86, 88, 93, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 108, 109, 129,
132, 149 et s., 216, 225, 226, 227,
235, 245, 250, 256, 259, 277, 287,
291, 292, 293, 295, 297, 301, 302,
304, 305, 312, 321, 325, 327, 328,
329, 347, 350, 357, 359, 360, 361,
363, 365, 369, 373, 376, 377, 379,
381, 382, 391 et s., 405, 407, 410,
416, 421, 430, 431, 445, 458, 460,
465, 466, 478, 482, 483, 489; et Peele
et Lyly, 141, 152; et le Masque, 152-
200; et Daniel, 155, 156, 157, 164,
188; et Champion, 156, 181, 188;
ses sujets, 162 et s.; son érudition
dans les Masques, 163, 394-396;
caractère moral de ses Masques,
165-167; composition des livrets,
167 et s., 187, 216. — Jonson et
l'antimasque, 169-181, 182, 184;
et le finale, 184, 185; et la poésie
lyrique des Masques, 185; son or-
gueil, 186, 187, 188; et Middleton,
188; et Wither, 189-192; et Jones,
192-200, 391 et s., 431; et Platon,
235; et les Projectors, 245-248; et la
flatterie, 287; et Jacques 1^{er}, 280
et s.; et Cervantes, 327.
- Jordaens (Jacob), 344.
- Jordan (Thomas), 106 et n. 5.
- Joutes, 9, 350, 351.
- Jusserand (Jules), 218, 382.

- King Arthur*, 486, 498.
 Knevet (Sir Thomas), 92, 334, 415.
 Koeppel (Emil), 327.
 Kyd (Thomas), 15, 317, 453.
 Kynaston (Edward), 106.
- La Mare (Pierre), 83.
 Lanier (Jean), 426.
 Lanier (Nicolas), 77, 80, 82, 205, 361, 427, 434.
 Laud (William), 81.
Law against Lovers, 478.
 Lawes (Henry), 81, 205, 206, 213, 214, 468, 472, 473.
 Lee (Nathaniel), 475, 476.
 Lennox (Lodovic Stuart, duc de), 89, 448.
 Leze (Zuani de), 425.
Lingua, 403.
 Littledale (H.), 323, 325.
 Lizard (Nicholas), 74.
 Lizard (William), 75.
 Lock (Matthew), 472, 479, 481, 486.
 Lord Chambellan, 34, 37, 38, 41, 51, 68 et s., 155.
 Lord of Misrule, 59-63.
Love freed from Ignorance, 78; musique, 80, 432; acteurs, 84, 85; anti-masquers, 87; et *Galatea*, 140; le sujet, 162; l'allégorie, 167; l'antimasque, 174; costume, 386; musique, 432; compte, 509, 510; bibliographie, 521.
Love Restored, 85; et l'antimasque, 175; et les Puritains, 306; et les économies royales, 356; bibliographie, 521.
Lovers Made Men, 94; mise en scène, 77, 361, 404 n. 10; musique, 80, 433; chanteur, 82; antimasque, 182, 226, 227; et *The Mad Lover*, 326; local, 347; pantomime, 459; bibliographie, 524.
Lovers' Progress, 237.
Love's Labour's Lost, et le Masque, 133, 320, 321, 389, 497.
Love's Mistress, 382.
Love's Triumph, antimasque, 184, 224, 225, 407; et la rupture entre Jonson et Jones, 198; *Love's Triumph* et Platon, 235; et *The New Inn*, 235; masquers, 235, 236; costumes, 407, 408; danses, 457 n. 2; pantomime, 459; bibliographie, 525.
 Lowe (Robert W.), 382.
 Ludlow Castle, 348.
Luminalia, antimasquers, 89; danseuse, 102; local, 345, 466; mise en scène, 375, 376; mouvements, 463; musique, 495; bibliographie, 531.
 Lupo (Ambrogio), 426.
 Lupo (Thomas), 80, 426.
 Lupton (Thomas), 398.
- Lydgate (John), ses mascarades, 4, 109-114.
 Lyly (John), 23, 101, 138, 312; son *Euphues*, 23, 48; son théâtre et le Masque, 138-140; influence sur Jonson, 140, 152.
- Macbeth*, 286, 478.
Mad Lover, sa date et *Lovers made Men*, 326, 498.
Mad World, My Masters, 320, 497.
Maid of Honour, 238.
Maid's Tragedy, 315, 497.
 Maîtres d'armes, attachés à la suite du galant, 256; étrangers et anglais, 257, 258; vantards et ivrognes, 257; arbitres des querelles, 258; Saviolo, Caranza, 258 et n. 5; leurs assauts, 258, 259; dans les fêtes de Mai et *Pan's Anniversary*, 259; cf. *M. of Flowers* et *Cupid's Banishment*.
 Maître de cérémonies, 49, 96, 290, 346.
 Maîtres de danse, 78, 79.
 Mallet (David), 487.
 Mantegna (A.), 112.
 Marguerite de Navarre, 417, 452, 453.
 Marguerite Tudor, reine d'Ecosse, 118, 172, 333, 426, 436, 441.
 Marguerite de Valois, 22, 415, 417.
 Marie Tudor, fille d'Henri VII, 10, 91, 92, 118, 338, 409, 420, 422.
 Marie Tudor, fille d'Henri VIII, 61, 63, 71, 75, 92, 120, 172, 416; son goût pour la musique, 425, 426.
 Marillac (M. de), 426.
 Marmion (Shackerley), 250.
 Marston (John), 82, 102, 188, 291, 394, 421, 440.
 Martynes (Piero), 425.
 Mascarade du règne d'Édouard III, 2; d'Édouard IV, 5; d'Henri VI, 4, 109-114; d'Henri VII, 6 n. 2 et 3, 7; mascarades favorisant les crimes, 316; mascarades grotesques avant l'antimasque, 171-172; mascarades italiennes, 26-28.
 Masque, son commencement, 11-13; son originalité, 18-20; travestissements, 18, 19, 29, 30; et la galanterie, 21-26, 224; à la cour, 32-57; ceux qui les préparent, 59-82; ceux qui y paraissent, 82-105; sans caractère littéraire à l'origine, 124; ses rapports avec le drame, 112, 114, 122-124, 125, 135-141, 311-331, 356, 477-480, 497, 498; tirades en vers, 126-133; et les Moralités, 129, 138 et s.; et les Mystères, 130; et les genres voisins, 141; le Masque dramatique, 146-216; hommes et les faits du jour dans le Masque, 274-310; et l'opéra, 469 et s., 480-486;

- et les bals masqués, 477, 478; cf. costumes, danse, mise en scène, musique.
- Masques de 1562, 125-128, 354, 355, 379.
- Masques de 1572, 75.
- Masque d'Amazones, 95, 524.
- Masque of Augurs*, antimasque, 183, 184, 222, 223; le finale, 185; Van Goose et Jones, 196; allusions aux monopoles, 248; aux événements, 295; querelle de préséance, 305; local, 344; mise en scène, 373; costumes, 387, 407; danses, 457; bibliographie, 527.
- Masque de Beaumont, musique, 81; et Spenser, 143; antimasque, 178; et *The Lady of May*, 178; et *The Two Noble Kinsmen*, 325; local, 342; costumes, p. 386, 390, 408, 412 n. 2; musique, 429, 432, 433; danse, 454; bibliographie, 522.
- Masque of Beauty*, 92; coût, 72; danses, 78, 446; musique, 80, 495; acteur, 84; porte-flambeaux, 91; composition, 169; querelle de préséance, 289; local, 341, 342; mise en scène, 363, 380, 381, 461; costume, 386, 387, 388, 402, 403 n. 6, 404 et n. 6, 405, 411, 416; mouvements, 462; *Albion and Albanus*, 483; bibliographie, 520.
- Masque of Blackness*, 34, 38, 75; coût, 71; musique, 80, 429, 495; le sujet, 161, 162; la composition, 167-169; et la chasse, 282; et le Roi-Soleil, 287; et les *Remaines* de Camden, 292; et *The English Moor*, 330; local, 340, 341; mise en scène, 357, 358, 363, 372, 375, 377, 380; costume, 386, 402, 404, 405 et n. 4, 413, 418 et n. 4, 419, 420, 421; et *Albion and Albanus*, 421; bibliographie, 520.
- Masque at Breilbie*, 532.
- Masque à Brougham castle, 496, 524.
- Masque de Browne; et Spenser, 143; antimasque, 178; musique, 433; danses, 454; mouvement, 462 n. 7; bibliographie, 523.
- Masques chez Buckingham, 528, 529.
- Masque at Caversham-House*, 222, 522.
- Masque de Chapman, antimasque, 87, 177, 178, 219, 230; et *Love Restored*, 177; et le roi Phébus, 287; et la colonisation de la Virginie, 299, 300; et Raleigh, 300 et n. 2; et les Puritains, 306; local, 342; mise en scène, 363, 377, 378; costumes, 386, 391 n. 1, 395, 401, 404, 405, 407, 420; danses, 457 n. 2; bibliographie, 522.
- Masque des chevaliers des Indes; mise en scène, 356, 377; costumes, 417, 418, 420; danses, 448; bibliographie, 519.
- Masque des chevaliers et des amazones, 75.
- Masque à Cole-Orton, 525.
- Masque de la cour (1619), 525.
- Masque de la cour (1620), 526.
- Masque de la cour (1628), 529.
- Masque chez sir G. Crofts, 527.
- Masque of Cupid*, 301; local, 348; bibliographie, 523.
- Masque à Essex House, 526.
- Masque of Flowers*, offert par Bacon, 72; musique, 81, 496; et les débats, 130, 131; types populaires dans l'antimasque, 208, 260, 264, 266, 273; occasion du ballet, 301; mise en scène, 367, 368, 378, 380; danses, 454, 455; mouvements, 462; reprise en 1887, 488; bibliographie, 523.
- Masque of Gipsies*, 73; musique, 80; acteurs, 87, 95, 213; composition, 214; et Jacques I^{er}, 277, 280, 285; satire du tabac, 285; souvenir du Gowrie Plot, 298 n. 1; son succès, 326, 327; et *Beggars' Bush*, 327, 328; et *La Gitanilla*, 327, 328; et *More Dissemblers besides Women*, 328; et *The Spanish Gipsy*, 328; abus des gitanes, 329; bibliographie, 526.
- Masque de guerriers, 525.
- Masque of Viscount Haddington*, aux frais des Masquers, 72; danses, 78, 79, 446, 457; musique, 80, 429; acteurs, 84; et *Galatea*, 140; et *Aminia*, 140; et *Sapho and Phao*, 140; et Spenser, 143; antimasque, 173; et le Gowrie Plot, 297, 298; mise en scène, 360, 363, 377, 379, 380, 463; costumes, 386, 393, 410, 411 n. 1, 413; bibliographie, 520.
- Masque of Lord Hay*, musique, 80, 428, 431, 432, 433, 495; et le Complot des poudres, 298; local, 341; mise en scène, 358-364, 373, 378, 379, 380, 381; costumes, 388, 389, 402, 403, 405 et n. 4, 411, 412, 413; mouvements, 462 et n. 7, 463; bibliographie, 520.
- Masque of Heroes*, acteurs, 85, 86, 525.
- Masque of Lords*, 78; danses, 79, 457 et n. 2; musique, 80, 81, 433; porte-flambeaux, 91; critiqué, 109; antimasque, 177; local, 342; mise en scène, 366, 368, 372, 373, 375, 376, 378; costumes, 388, 391, 395 n. 2, 412, 418; et le *Mercur français*, 391, 512; compte, 508, 509; bibliographie, 522.
- Masque de Marston (1607), 102, 520;

- mise en scène, 363; costumes, 387, 402, 419, 421.
- Masques par Maynard, 527, 528.
- Masque of Mountebanks*, 273; local, 348; musique, 433; mouvements, 462 n. 7; bibliographie, 525.
- Masque des musiciens français, 524.
- Masque des noces du fils du fermier, 524.
- Masque des noces de Philip Herbert, local, 341; bibliographie, 519.
- Masque of Oberon*, danses, 78, 79; musique, 80, 435, 456, 457, 496; et le prince Henri, 93, 299; antimasque, 174; et *Winter's Tale*, 324; et *The Widow's Tears*, 324; et *The Golden Age*, 324; mise en scène, 375, 377, 378; compte, 511; bibliographie, 521.
- Masque of Owls*, 172; bibliographie, 528.
- Masque of Prince Charles at Richmond*, musique, 81, 496; costume, 421; bibliographie, 531.
- Masque of Queens*, coût, 72; danses, 78, 79, 445, 446; musique, 80, 429, 438, 496; chanteur, 82; et les Moralités, 129; et les Mystères, 130; et *Macbeth*, 140; et Spenser, 143; portée morale, 165; antimasque, 170, 172 n. 4, 174, 177; part de Jones, 193; et la *Daemonology*, 286; querelle de préséance, 289; mise en scène, 358, 365, 366 et n. 1, 372, 373, 377; costumes, 392, 394, 405, 411; mouvements, 462; et *Albion and Albanius*, 484; sommaire, 506; bibliographie, 520.
- Masques de la Reine, 528, 529.
- Masque du roc adamantin, 62, 146-149; et Spenser, 143; et les Masques de 1562, 149; costumes, 420; danses, 443; et *Albion and Albanius*, 485.
- Masque à Salisbury, 526.
- Masque of the Twelve Months*, 522.
- Masque des vierges sages et folles, 125.
- Masques, 2, 419, 420.
- Masquers, 11; choix des, 34, 54, 55; et le Master of the revels, 67; costumes, 72, 408 et s.; noms, 91-104.
- Massinger (Philip), 82, 96, 249, 329 et n. 1.
- May (Thomas), 38.
- Mayday*, 320, 497.
- Measure for Measure*, 478.
- Measures, 447, 448.
- Melville (Sir J.), 426, 438.
- Memo (Fra Dionisius), 425.
- Mémoires de Grammont*, 476.
- Merchant of Venice*, 219.
- Merchant Tailors' hall, 348.
- Mercuré, 131, 132; costume, 389-391.
- Mercury Vindicated*, 463; musique, 429 n. 1, 433; bibliographie, 523.
- Middle Temple hall, 348.
- Middle Temple Masque (1617), 524.
- Middle Temple Masque (1621), 526.
- Middleton (Thomas), 82, 85, 86, 264, 317, 328, 348, 421; et Jonson, 188.
- Milton (John), 101, 102, 205 et s., 466, 468, 489.
- Minerva Britanna*, 401.
- Mise en scène des premiers Masques, 354, 356; sous les Stuarts, 355, 356; période d'expériences, 356-358; la scène, 357, 358; the dancing place, 358, 359; le cadre de la scène, 360-362; le titre, 362 et n. 2; rideaux 362-364; changements de décors, 365-371; nuages, 350, 371, 372; chars, 372; machines et trucs, 373; variété, 375; perspective et relief, 375, 376; éclairage, 376-378; fleurs et parfums, 378, 379; décors des Masques et des théâtres, 381-383.
- Mithridates*, 475.
- Momerie de Grâce-Dieu, 5; de Richard II, 3, 90; d'Henri VIII, 10; sens du mot, 13-16.
- Monmouth (Duc de), 475.
- Montaigne (Michel), 285, 286.
- Morality of Wisdom*, 314.
- More Dissemblers besides Women*, 498; sa date, 328.
- Morgan (Meredith), 70.
- Moriques, 11, 17, et l'antimasque, 171, 172; danse, 454, 456.
- Much Ado*, 478, 497.
- Mumchance, 4, 10, 14, n. 3, 15, 16 n. 5.
- Murray (Charles), 90.
- Murray (William), 89.
- Musiciens, 79-82; costumes, 385-387; danses, 456.
- Musique à la cour d'Angleterre, 424-427; dans les Disguisings, 427, 428; dans le Masque, 428-430; orchestres, 430-432; compositions, 494, 495.
- Mythologia*, 394.
- Nabbes (Thomas), 82.
- Nature of the Four Elements*, 314.
- Neptune's Triumph*, antimasque, 184, 252, 255; et Jones, 196; et *The Staple of News*, 330; et le voyage en Espagne, 302-305; musique 430; mouvements, 464; et *Albion and Albanius*, 482, 483; bibliographie, 527.
- Neville (Sir Edward), 91, 334.
- Newcastle (Duc de), 475.
- Newhall, 335, 397, 398, 412.
- News from the New World*, 183; et Middleton, 188; et les nouvellistes,

- 252-254, 256; et *The Staple of News*, 330; et *The Antipodes*, 330; bibliographie, 526.
- New Way to Pay Old Debts*, et les monopoles, 249.
- Nonsuch, 74.
- Norris (Henry), 91.
- Nouvellistes 252-256.
- Novelas Exemplares*, 244, 327, 328.
- No Wit, no Help like a Woman's*, 497; sa date et le *Somerset Masque*, 325, 326.
- Oates (Titus), 484.
- Office of Works, 70.
- Old Fortunatus*, 398, 399.
- Oldisworth (Michael), 70.
- Old Law*, 320, 497.
- Opicini (Benedetto de), 425.
- Orchésographie*, 442 et s.
- Orchestra*, 443 et s.
- Orfeo*, 469.
- Orus Apollo, 394, 401.
- Osborne (Dorothy), 103.
- Overbury (Thomas), 90, 99, 217, 301, 302.
- Padelford (F. M.), 116, 119.
- Pageants, 7, 10 11, 45, 65, 69, 333, 334, 349, 495, 499 et s.; de la Forteresse dangereuse, 115, 119, 324; du Château Vert, 115, 173, 335, 422; de la Charmille d'Or, 118, 119, 122; de la Place Périlleuse, 119; du Riche-mont, 173, 334, 385; du Jardin d'Espérance, 334; aux entrées des souverains, 349, 350 et n. 2, 390, 406; aux joutes, 350, 351; dans les Disguisings, 351-355.
- Paillettes et clinquant, 10, 11, 414, 415.
- Pan's Anniversary*, 182, 207; et *Love's Metamorphosis*, 140; et le maître d'armes, 259; petits métiers, 273; et la chasse, 282; et *Love Tricks*, 329 n. 2; mise en scène, 379; costume, 407; mouvements, 463; bibliographie, 526.
- Parry (Sir H. H.), 424.
- Pastime of Pleasure*, 400.
- Pastorales d'Henriette-Marie, 105, 214, 528, 530.
- Peacham (Henry), 401.
- Peele (George), 135.
- Peintres et architectes, 73-78.
- Percy (Lucy), comtesse de Carlisle, 94, 102, 103.
- Perriers (Bonaventure des), 22.
- Pettie (George), 20, 23.
- Pinturicchio, 413.
- Places dans la salle, 345-347.
- Pleasure reconciled to Virtue*, 51-55; 93, 95; insuccès, 56, 196, 380; et *Comus*, 212; mise en scène, 367, 368, 378, 380; costume, 407, 513, 514; musique, 453, 524, 525.
- Poésie lyrique des mascarades, 112, 116, 117, 119; des Masques, 184.
- Pollaiuolo, 406.
- Presentation for the Prince*, 532.
- Projectors, en France et en Espagne, 243, 244; en Angleterre, 244, 245; sous les Stuarts, 245; dans *Westward Hoe*, 245; *Volpone*, 245, 246; *The Devil is an Ass*, 246-248; sir Giles Mompesson, 246, 248, 249; abolition des monopoles, 248, 249; et Noy, 248, 251; et le *Masque of Augurs*, 248; attaqués par Massinger, et Davenant, 249, 250; et le *Triumph of Peace*, 250-252.
- Projectors, 252.
- Prynne (William), 105; son *Histrionastix*, 105, 306, 307.
- Psyche*, 481.
- Public aux Masques, 39 et suiv.
- Purcell (Henry), 472.
- Purcell (Henry), fils du précédent, 486, 489.
- Puritains, dans les Masques; 305-310; et le Masque, 466 et n. 3, 467 et n. 1.
- Radcliffe (Anne), 34.
- Ramsay (John), vicomte Haddington, 34; et le Gowrie Plot, 297.
- Raphaël, 387.
- Récitatif, 433, 434.
- Redford (John), 450.
- Renommée, 121, 399-401.
- Répétitions des Masques, 35, 36.
- Reprise du Masque, 56, 181.
- Revels, Office des, 64 et s. 74.
- Revenger's Tragedy*, 317, 497.
- Reynolds (Henry), 69.
- Richard (Louis), 81.
- Richmond, 10, 68, 274, 333, 338.
- Rightwise, 123, 128, 398.
- Ripa (César), *Iconologia*, 391 et s. 394, 399, 401.
- Rival Ladies*, 480, 498.
- Roarers, 259-266.
- Robert (Antoine), 83.
- Roe (Sir John), 155.
- Roman de la Rose*, 112, 115, 129, 396.
- Romblor (John Wolfgangus), 73.
- Romeo and Juliet*, 133, 316, 497; *Romeo*, 228, 229.
- Ronsard (Pierre de), 26, 400, 446, 453.
- Rossi (Luigi), 469.
- Rowley (William), 85, 86.
- Royal Master*, 232.
- Royal Slave*, 382, 498.
- Rubens (P.P.), 344.
- Running Maske*, 526.

- Russell, cf. Harrington (Lucy).
- Sabbatini (Nicola), 367, 373.
- Salmacida Spolia*, musique, 81, 429; antimasquers, 89; Masquers, 91, 93, 466; et la guerre civile, 310; local, 345; mise en scène, 359, 368, 369, 372, 377, 379, 380, 392; costumes, 392, 407; musique, 429; pantomime, 464; bibliographie, 532.
- Salyr*, 101, 153-155.
- Schmidt (Emmanuel), 491.
- Scornful Lady*, 106, 467.
- Selden (John), 447.
- Servi (Constantino de'), 76, 77, 401.
- Seymour (H.), 90.
- Seymour (William), 96.
- Shadwell (Thomas), 479, 480, 481.
- Shaftesbury, 485.
- Shakespeare (William), 80, 82, 101, 102, 313, 323, 383, 441, 448, 455.
- Shaw, 70.
- Shepherd (Mrs), 82.
- Shepherd's Paradise*, 214, 307, 530.
- Sheridan (R. B.), 486.
- Shirley (James), 82, 208, 213, 242, 250, 266, 271, 316, 318, 319, 367, 448, 464, 468; son ballet, 202, 203, 307, 308, 348, 380, 395. V. *Triumph of Peace*.
- Shuter, 487.
- Sidney (Lady Dorothy), 102.
- Sidney (Elisabeth), comtesse de Rutland, 98-100, 234.
- Sidney (Mary), comtesse de Pembroke, 99.
- Sidney (Mary) lady Wroth, 100, 101.
- Sidney (Sir Philip), 31, 98, 178, 350, 458.
- Siege of Rhodes*, 106, 383, 472, 473, 482.
- Skelton (John), 118.
- Soergel (Alfred), vii, 491.
- Somerset House, 340, 344, 347.
- Somerset Masque*, musique, 80, 496; antimasque, 179, 273; occasion, 301; parodié dans le *Irish Masque* et *No Wil, no Help like a Woman's*, 181, 325; mise en scène, 359, 373, 375, 381; costumes, 391 n. 1, 402, 403, 404 et n. 6; danses, 457; mouvements, 462, 464; et *Albion and Albanus*, 483; bibliographie, 523.
- Sommaires des ballets, 51 n. 3.
- Spanish Gipsy*, sa date et le *Masque of Gipsies*, 328.
- Spanish Tragedy*, 497.
- Spectator*, 252, 266, 477.
- Spencer (Alice), comtesse de Derby, 101, 102, 206, 234, 461.
- Spencer (Sir John), 101, 102.
- Spenser (Edmund), 98, 101, 102, 134, 283, 392, 396, 403; et le *Masque* 142-146.
- Stapleton (Sir Robert), 480.
- Step Mother*, 480, 498.
- Stone (Nicholas), 343 et n. 4.
- Strange (Lord), 101.
- Suckling (Sir John), 103, 382.
- Sully, 281, 282.
- Swift (Jonathan), 252, 266.
- Symonds (John Addington), vii, 186.
- Tabourot (Jean), 442 et s.
- Tale of a Tub*, 198, 498.
- Tallemant des Réaux, 445.
- Tartereau (R.), 90 et n. 1.
- Taverner (Edmund), 70 et n. 5.
- Taylor (Joseph), 86.
- Tempe Restored*, chanteuses, 82, 106; danseuses, 102, 205; et le *Ballet comique*, 201; mise en scène, 362, 369, 374; danses, 456; costume, 511, 512; bibliographie, 530; cf. amour platonique.
- Tempest*, 315, 478, 479, 480, 482, 497 498.
- Temple of Love*, et l'amour platonique, 238-240; et *The Platonic Lovers*, 241; roakers, 260 n. 5 et s.; et les puritains, 308; local, 344; mise en scène, 359, 361, 369, 372; costume, 387, 402, 403, 404; bibliographie, 531.
- Tethys' Festival*, 70, 98; acteurs, 86, 93; antimasque, 87; danseuses, 102; et Spenser, 143; occasion, 298; mise en scène, 360, 363, 368, 376, 418; costumes, 507, 508; bibliographie, 521.
- Thomson (James), 487.
- Thorndyke (A. H.), 323.
- Tillières, 285, 302.
- Tilney (Edmund), 66, 67.
- Time Vindicated*, et Wither, 189-192; et la chasse, 283; et les pasquins, 296; mise en scène, 367 n. 3; danses, 454, 456; bibliographie, 527.
- Timon of Athens*, 479, 494, 497, 498.
- Torch bearers, 3, 10, 17, 82, 90, 91; costumes, 387-389; danses, 456, 457; mouvements, 463.
- Toto (Antonio), 74.
- Tourneur (Cyril), 317.
- Townsend (Aurelian), 82, 213, 468; remplace Jonson, 198; ses ballets, 200-202; cf. *Albion's Triumph*, *Tempe Restored*.
- Trailor*, 318, 498.
- Triumph of Mars*, 84, 125.
- Triumph of Peace*, 38, 505; coût, 72, 466; musique, 81, 82, 83, 213; antimasques, 202-203; et les monopoies, 250, 251; types populaires, 266, 267, 271, 273, 274; et l'*Histrion*

- mastix*, 307, 308; local de la reprise, 348; et *The Grateful Servant*, 330; mise en scène, 359, 362, 372; costumes, 402, 403 n. 6, 405, 411 n. 1; danses, 440 n. 7; mouvements, 462, 463, 464; bibliographie, 530.
- Triumphs of the Prince d'Amour*, musique, 81, 468, 496; et *Cynthia's Revels* et *Love's Triumph*, 225; local, 348; et *Fancies Chaste and Noble*, 239; costumes, 386, 412 n. 2, 420; mouvements, 462.
- Troilus and Pandarus* à Eltham, 122, 334, 354.
- Twelfth Night*, 348.
- Two Noble Kinsmen*, 323; et le *Masque of Beaumont*, 325; et *Hymenæi*, 325.
- Ubal dini (Petrucchio), 68.
- Van Goose, 183, 184, 222, 223; et Jones, 196.
- Vere (Lady Susan), 34, 440.
- Villiers (George), duc de Buckingham, 55, 73, 87, 88, 96, 139, 440; et les femmes, 234; et la reine, 235; ses plaisanteries; 278 n. 6; dans le *Masque of Gipsies*, 280 et s.; et le mariage de l'infante, 296, 302, 303, 304; ses ballets, 347, 528, 529.
- Vision of Delight*, mise en scène, 367, 372, 375; costumes, 402 n. 2; musique, 436; bibliographie, 524.
- Vision of the Twelve Goddesses*, 109; porte-flambeaux, 91; défauts, 150, 151, 168; querelle de préséance, 289; et l'union, 291; local, 340; mise en scène, 357, 363; costumes, 386, 387, 395 n. 2, 402, 410, 411, 414, 416, 418, 423 n. 1; musique, 429, 430; danses, 448; mouvements, 462, 463; bibliographie, 519.
- Volpone*, 245, 246.
- Voltes, 451, 453.
- Voyageurs, 217-223; et le *Masque of Chapman*, 219, 220; et le *Masque at Caversham*, 222; Van Goose, 222, 223.
- Vulpe (Vincent), 338.
- Waller (Edmund), 82, 93, 103, 104, 304.
- Ward (A. W.), 326, 327, 491.
- Wardrobe, 71.
- Webb (John), 472, 473.
- Webster (John), 245, 271.
- Westminster hall, 7, 122, 333, 334, 349.
- Westward Hoe*, 245.
- Whitehall, 33, 37, 38, 68, 76, 208, 333; auparavant York Place, 335, 354; Banqueting-Houses, 339-345; Great hall, 341, 342, 344; The New Masking House, 345.
- White-hall (Westminster Palace), 334.
- Whitelocke (Sir B.), 468, 472.
- Widow's Tears*, sa date et le *Masque of Oberon*, 324, 497.
- Windsor, 109, 338.
- Winter's Tale*, sa date et le *Masque of Oberon*, 324.
- Wil and Science*, 450.
- Wil, Mind and Understanding*, 397.
- Wils*, 383.
- Wither (George), 98; et Jonson, 189-192.
- Wolsey (Cardinal), 120, 123, 335, 336, 425, 436, 494.
- Women beware of Women*, 317, 498.
- York House, 347.
- York Plays*, 312.
- Your Five Gallants*, 421, 497.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
INTRODUCTION	vii
CHAPITRE PREMIER. — Le Mask et les Fêtes de cour.	
I. Les fêtes de la cour en Angleterre antérieures au « Mask », Momerics et « Disguisings »	1
II. En quoi le « Mask » s'en distingue	13
III. Comment il les remplace. Son développement. Les « Entertainments »	28
CHAPITRE II. — Un Ballet à la cour d'Angleterre.	
Popularité des « Masques ». — La date. — Le choix des danseurs. — Les répétitions. — Les invités et le public. Conditions d'admission. — Le ballet, — Ses divers éléments.	33
CHAPITRE III. — Le Monde du Ballet.	
Le « Lord of Misrule ». — Le bureau des menus plaisirs. — Rôle du lord chambellan. — Architectes, metteurs en scène et décorateurs. — Maîtres de danse. — Compositeurs. — Poètes. — Chanteurs et canta- trices. — Acteurs, comédiens et amateurs. — Dan- seurs de l'« Antimasque ». — Porteurs de torches. — « Masquers ». — Les dames de la cour sur la scène et les premières comédiennes	58
CHAPITRE IV.* — Les Livrets.	
I. Importance relative de l'élément littéraire. — Pre- mières compositions; leurs objet, vœux et compli- ments. — Tendances dramatiques. — La poésie lyrique. — Relations avec le drame. — Le « Masque »; formation de l'élément littéraire. — Les tirades. — Les projets de 1562; leur intérêt. — Influence des « Entertainments » et du théâtre de cour. — Peele, Lyly. — Influence du drame en général. — Spenser. — Le Ballet de 1595. — Jonson, ses idées et ses antécédents littéraires. — Choix des sujets et com- position de ses ballets. — L'« Antimasque ». — La poésie lyrique. — Jonson et ses concurrents: le « Masque » une arme dont il attaque ses adversaires. — Sa lutte avec Inigo Jones pour la suprématie dans le ballet. — Disgrâce de Jonson. — Médiocrité de ses successeurs. — <i>Arcades</i> et le « Masque » de Milton au château de Ludlow.	108

II. Emprunts du « Masque » à la société contemporaine. — Les héros de l'« Antimasque » : le Voyageur, l'Amoureux, l'Homme à projets, le Nouvelliste, le Maître d'armes, le Rugisseur, l'Entremetteuse, les Camelots et la Canaille	216
III. Le Ballet et les événements du jour. — Allusions et associations historiques.	274
IV. Ce que le drame doit au ballet. — « Masques » insérés dans les pièces. — Leur objet. — Leur utilité pour la chronologie dramatique. — L'abus des intermèdes.	310
CHAPITRE V. — La Mise en scène.	
I. Palais, châteaux et pavillons de fêtes où les ballets furent dansés. — Les Banqueting-Houses de Whitehall. — Disposition et aménagement de la salle, à la cour; les diverses places. — Autres locaux : résidences royales ou particulières, écoles de droit, salles des corporations, etc.	332
II. La mise en scène dans les fêtes de la cour antérieures à 1512. — Décors mobiles et fixes. — L'apparition successive. — La décoration des « Masks » sous les Tudors	349
III. La mise en scène sous les Stuarts. — Conditions nouvelles et favorables. — La scène, le « dancing place », etc. — Les rideaux et les décors. — Apparition simultanée et successive. — Changements du décor. — Leur raison d'être. — Comment ils s'effectuent. — <i>Salmacida Spolia</i> . — Machines et trucs. — La perspective, le relief et l'éclairage. — Symbolisme de la décoration. — Réserves à faire. — Place de la décoration des « Masques » dans l'histoire de la mise en scène en Angleterre !.	355
CHAPITRE VI. — Le Costume.	
Grande variété des costumes. — Simplicité de ceux des musiciens et des porteurs de torches. — Costumes expressifs des acteurs et des danseurs d'« Antimasques ». — Nécessité de la précision et de l'exactitude. — Divinités mythologiques et personnages allégoriques. — D'où Jones et Jonson tirent leurs costumes : recueils de figures, les auteurs anciens, la tradition. — Indications symboliques fournies par toutes les parties d'un costume. — Habillements riches et élégants des « Masquers ». — Costumes particuliers à chaque « Masque ». — Étoffes, ornements, masques, emblèmes	384
CHAPITRE VII. — La Musique.	
I. La musique à la cour d'Angleterre	424
II. Place de la musique dans les vieilles fêtes de cour et dans les premiers « Masks ». — Fife et tambour. —	

Rôle de la musique dans les ballets. — Les divers orchestres, leur répartition dans la salle. — Le premier ballet de Campion. — Les Dialogues en musique et la musique dramatique. — Les origines du récitatif	427
--	-----

CHAPITRE VIII. — Les Danses.

I. Les souverains et la danse.	435
II. Les danses des mascarades des règnes d'Henri VII et d'Henri VIII, basses-danses et rondes. — Danses particulières et danses communes. — Les « Masque-dances ». — « Mesures », gaillardes, courantes, voltes, branles et morisques. — Danses des musiciens et des porteurs de torches. — Danses de l'« Anti-masque »	441
III. Attitudes, mouvements, évolutions des divers personnages. — La pantomime.	459

CHAPITRE IX. — Les dernières Transformations du Ballet.

Décadence des derniers « Masques ». — Du ballet aux premiers essais de l'opéra. — « Masques » et bals masqués. — « Masques » et ballets-intermèdes. — Le « Masque » et l'opéra. — Le livret d' <i>Albion et Albanus</i> . — Le « Masque » au XVIII ^e siècle. — Pastiches et reprises au XIX ^e siècle. — Conclusion	465
--	-----

APPENDICES.	491
PIÈCES JUSTIFICATIVES.	499
BIBLIOGRAPHIE DES BALLETS.	519
INDEX BIBLIOGRAPHIQUE	533
INDEX	549

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraud, 9-11.

